

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

André Luiz Varela Dutra

Uma autobiografia autorizada sobre a atuação em *Moscas e Remontagem*

Porto Alegre, julho de 2018.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

André Luiz Varela Dutra

Uma autobiografia autorizada sobre a atuação em *Moscas e Remontagem*

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para a obtenção do título de bacharel em Teatro - Interpretação Teatral.

Orientadora Prof.^a Dra Cláudia Müller Sachs

Porto Alegre, julho de 2018.

André Luiz Varela Dutra

Uma autobiografia autorizada sobre a atuação em *Moscas e Remontagem*

Aprovada em _____ de _____ de _____

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra Cláudia Müller Sachs
Orientadora

Prof.^a Dra Cristiane Werlang
Avaliadora

Prof.^a Dra Gisela Costa Habeyche
Avaliadora

AGRADECIMENTOS

Ao teatro por significar a existência. À liberdade de ser o que se é. À minha orientadora, Cláudia Sachs, que se entregou junto comigo nessa busca por identificação na arte. Acreditou em mim e me incentivou, com carinho, a seguir voando. Olhou com um olhar atento e generoso e me acompanhou nessa trajetória de conclusão do curso.

Aos meus pais pela vida, pelo amor e pelos privilégios todos que ganhei.

Às minhas amigas. Às minhas parcerias de criação. Ao *Moscas* e à *Remontagem*. Ao público que vai ao teatro e que viveu estas experiências comigo quando estive em cena. À UFRGS e aos seus funcionários, professoras e mestras. À Patrícia Fagundes por tudo o que me ensinou e me permitiu viver e me tornar junto a ela. Pelo amor ao fazer teatral. Pelo prazer em estar junto. À inclusão, à democracia e às ações afirmativas por terem transformado o nosso universo universitário significativamente nos últimos tempos. À diversidade e à pluralidade.

A quem se joga junto comigo. Aos meus companheiros de vida, de luta e de arte. Aos meus amores. Aos clichês. Às tantas deusas, às madonnas, às mães, às putas, às mártires, às drags, a tantos gigantes, poetas, mendigos, músicas, canalhas, gestos, memórias, personas que habitam em nós e no teatro. Às coisas simples. Às minhas rugas. À natureza, à fantasia e ao encontro. A quem amo. A quem lutou por nós.

À minha especial terapeuta que me orientou também. E muito. Às minhas próprias conquistas, aos meus erros e ao meu amor pela vida e pela arte. Às minhas loucuras.

Às pessoas que me servem de base e de inspiração. Às pessoas que se encorajam, se assumem, amam e fazem do mundo um lugar mais justo, mais generoso, mais tolerante, mais humano e mais livre. A quem resiste. A quem brinca.

“If you can't love yourself, how in the hell you gonna love somebody else?”

(Ru Paul)

RESUMO

Esta monografia estuda o trabalho do ator em uma perspectiva autoetnográfica, a partir da minha experiência nos processos de criação de dois espetáculos teatrais: *Moscas* (2015) e *Remontagem* (2017), ambos realizados na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. As trajetórias de cada peça são analisadas principalmente à luz dos conceitos de mimesis corpórea de Renato Ferracini e de continuum de Michael Kirby entre “atuação” e “não-atuação”. O objetivo é compreender as técnicas e os procedimentos vividos no trabalho de composição do ator que entrega a sua própria memória e presença para a personificação da cena. Busca-se registrar, indicar e relacionar questões que se destacam no trabalho de construção de personagem e os trânsitos entre ficção e não ficção que emergem de um repertório pessoal - autobiográfico.

Palavras-chave: atuação, autobiográfico, mimesis, personagem, processo de criação.

ABSTRACT

This monograph examines the work of the actor in an auto-ethnographic perspective, based on my experience on the process of creation of two theatrical spectacles: *Moscas* (2015) and *Remontagem* (2017), both performed at the Federal University of Rio Grande do Sul. The trajectories of each play are analyzed in the light of Renato Ferracini's concepts of corporeal mimesis and Michael Kirby's continuum between "acting" and "non-acting". The aim is to understand the techniques and procedures lived in the composition work of the actor who gives his own memory and presence to the personification of the scene. It seeks to register, point out and establish relationships among issues that stand out in the work of character construction and the transits between fiction and nonfiction that emerge from a personal repertoire - autobiographical.

Keywords: acting, autobiographical, fiction, mimesis, character, creation process.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Foto do primeiro evento-ensaio - Congresso.....	31
Figura 2 - Meme de internet - Foca no Trabalho.....	34
Figura 3 - Tabela que resultou do jogo stop de personagens.....	46
Figura 4 - Enfermeiro Jones da vida real, resultado de uma pesquisa no Facebook.....	47
Figura 5 - Primeira improvisação do parto: enfermeiro tomando café preocupado.....	47
Figura 6 - Primeira temporada - mostra DAD - foto de Martino Piccinini.....	48
Figura 7 - Terceira temporada - cena do Parto - foto de Pedro Lunaris.....	48
Figura 8 - Andréia Gosling na cena do Debut, no Cabaret Poa.....	49
Figura 9 - Andréia Gosling tirando o próprio aparelho na primeira improvisação.....	49
Figura 10 - Referência - personagem Josie Grosie, de Drew Barrimore, no filme “Nunca fui Beijada”.....	50
Figura 11 - Andréia Gosling nos bastidores, na primeira temporada na Casa Frasca - foto Martino Piccinini.....	50
Figura 12 - Didi na primeira improvisação de Natal em Família.....	51
Figura 13 - Didi faz selfie em cena, no Cabaret Poa.....	51
Figura 14 - Didi na cena Família recebe os convidados, no Cabaret Poa - foto de Luis Paulot.....	52
Figura 15 - Little Eddie do documentário Grey Gardens.....	52
Figura 16 - Mike Peter na primeira improvisação, posando.....	53
Figura 17 - Referência de persona - Ricky Gervais na série The Office - David Brent.....	53
Figura 18 - Mike Peter na primeira improvisação, em ação.....	53
Figura 19 - Mike Peter na dinâmica Chuvinha de Amor, em cena no Cabaret Poa.....	54
Figura 20 - Registro da postagem no Facebook do dia 13 de maio de 2016.....	57
Figura 21 - Eu, sexy, com uma boca que não é minha - Foto de Martino Piccinini.....	69
Figura 22 - Em cena - Born To Be Wild - Foto de Martino Piccinini.....	69

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 TÉCNICAS DE ATUAÇÃO.....	11
2.1 METODOLOGIA DA PESQUISA.....	20
3 MOSCAS.....	23
3.1 PRIMEIRAS IMPRESSÕES.....	25
3.2 AS IMPROVISAÇÕES.....	28
3.3 AS IDENTIDADES DESCOBERTAS.....	45
3.4 OUTROS OLHARES.....	55
4 REMONTAGEM.....	61
4.1 DIÁRIO DE BORDO.....	64
4.2 RESULTADOS.....	70
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
REFERÊNCIAS.....	78

1 INTRODUÇÃO

A prática de atuação no fazer teatral abordada neste trabalho se refere à minha experiência na criação de duas montagens cênicas realizadas durante o curso de Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul: *Moscas* (2015-2016)¹ e *Remontagem* (2017)². Ainda que tenham propostas estéticas e objetivos distintos entre si, identifico em ambos trabalhos a utilização de aspectos autobiográficos que aqui pretendo analisar. Para tanto, apresento algumas etapas da composição desses espetáculos, situando seus contextos experimentais, na busca de estabelecer relações conceituais sobre atuação enfocando principalmente as noções de mimesis corpórea (FERRACINI, 2003) e "atuação e não-atuação" (KIRBY, 1972).

Em *Moscas*, compreendo que o principal desafio foi construir uma variada paleta de personagens firmadas num repertório de referências pessoais e compartilhadas com um coletivo. Já em *Remontagem*, destaco o questionamento sobre a mimesis e o reconhecimento de uma identidade mais distante do personagem, mais próxima de mim mesmo - meu *selfie*. Considerando que ambos espetáculos utilizam material autobiográfico como referência para a criação de cenas, busco realizar um paralelo entre dois momentos de trabalho como ator-criador, levantar traços metodológicos e assim refletir sobre as questões despertadas nesses processos.

Este trabalho é sobretudo sobre a alegria de contar histórias em cena, de diversas maneiras. E também sobre metamorfose, sobre construir uma percepção do mundo a partir da experiência individual, que subjetivamente está carregada de outras múltiplas vivências práticas e coletivas. Gosto de inventar histórias também e creio que, quando o faço em um relato, tenho a tendência de contá-las com a máxima verdade, ainda que transgrida a sua verossimilhança.

Uma vez uma amiga minha (atriz e colega) me disse que eu cresço no palco, que meu tamanho se amplia. Do mesmo modo, muitas outras pessoas conhecidas, especialmente as que não fazem teatro, quando viram o meu trabalho em cena já me falaram que eu sou outra pessoa, ou alguém muito diferente de quem eu seria

¹ O vídeo na íntegra pode ser conferido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ps5y6TPefbQ&feature=youtu.be>. Acesso em: 18.mai.2018.

² O vídeo na íntegra pode ser conferido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zDVD6crbooo>. Acesso em: 18.mai.2018.

“na vida”. Não sei se posso dizer que essa é a minha condição de artista da cena, mas certamente me faz pensar muito sobre essa peculiaridade indicada por outros olhares próximos. Nas minhas vivências, eu absorvo em minha memória o que há de mais forte, aquilo que me intriga de verdade no fazer, o que me emociona, o que me desafia e o que me dá prazer. Esse gozo também envolve o sacrifício da doação, da cabeça aos pés, na busca por si mesmo. Me permito aqui compartilhar a aventura de algumas experiências como pontos de partida para a análise da evolução da minha pesquisa da cena, no lugar da atuação.

No primeiro capítulo apresento alguns conceitos norteadores de autores referentes a técnicas de atuação que acredito que dialogam com o tipo de trabalho autoral que desenvolvi nesses espetáculos. Em seguida passo à descrição do processo de criação e das principais referências de *Moscas*, para então estabelecer relações entre a experiência prática e o embasamento teórico, detendo-me nas questões de mimese corpórea, de identidade, nas relações biográficas e de autorreferência. Relato as primeiras impressões, as improvisações, as identidades descobertas e resultados possíveis, reconhecidos inclusive por outros olhares. Pretendo, assim, apresentar a síntese do processo ao mesmo tempo que desenvolvo uma análise sobre o que realizamos, acreditando na importância de manter a imbricação da prática e da teoria nos estudos acadêmicos. No terceiro capítulo apresento aspectos do processo de criação do espetáculo *Remontagem*, indicando trechos do diário de bordo realizado no período como modo de estabelecer relações conceituais e apresentar os resultados da busca empreendida.

O modo descontraído e subjetivo com que me permito tecer esse relato justifica-se pelo envolvimento afetivo com ambas as montagens, pois reconheço a minha entrega em ambos trabalhos, dimensionando-os através das minhas relações com o mundo, com profundo amor pelo que se faz. A curiosidade e a vontade de atuar de forma verdadeiramente honesta, sempre foi um ponto importante. Utilizo uma imagem para me definir em minha prática: sou um tipo de ator que se explode pela causa, como um kami-kaze³. A experiência me indica que o teatro exige sacrifício, ainda que também envolva muito prazer. Evidentemente, atuar é bastante complexo, envolve muita dedicação na prática, inteligência para refletir e um esforço

³ Kamikaze ou, em português, camicase (do japonês: 神風, kami significando "deus" e kaze, "vento", comumente traduzido como "vento divino") era o nome dado aos pilotos de aviões japoneses carregados de explosivos cuja missão era realizar ataques suicidas contra navios dos Aliados. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kamikaze>. Acesso em: 04. jun. 2018.

de identificação, escuta e empatia. Poderia ser considerado o fluxo entre “Eu” e o “Outro” em uma escala? Seria possível conceber a dicotomia “eu-outro” como a simplificação das tensões entre ator versus performer, ou ainda o contraste entre identidade e alteridade?

Há também uma reflexão constante sobre a minha ética de trabalho e sobre as minhas próprias motivações. Que tipo de artista eu posso ser? Qual o discurso que estou compondo? Como me relaciono com o mundo que está acessível a mim? É uma forma de analisar e construir um pensamento sobre o que vivi na graduação em Teatro, especialmente nas duas montagens apresentadas, mas também na minha evolução como artista, indivíduo, ser humano,... Eu e minha relação com o outro. O espaço entre o outro e eu. Eu quem? De quem se fala quando se fala de mim?⁴

⁴ Do texto *Medea Material* de Heiner Muller, usado no espetáculo *Remontagem*.

2 TÉCNICAS DE ATUAÇÃO

Para compreender o que se realizou nas etapas de criação levanto neste capítulo alguns conceitos que identifiquei como relativo às práticas de atuação de *Moscas* e *Remontagem*, tais como a mimesis corpórea (FERRACINI, 2003) e o “continuum atuação e não atuação” (KIRBY, 197). Exploro também questões adjacentes a essas pautas, como as implicações da memória (corporal, energética, emotiva, sensorial) e da autobiografia na composição da cena, os elementos da vida interior de quem atua, além das ações físicas introduzidas nos estudos de Stanislavski (1984 - 1989). Foi necessário desenvolver um olhar para o repertório de experiências adquiridas ao longo da minha formação no teatro que me permitiram realizar o trabalho de ator nas circunstâncias dos dois processos de criação. Mostaço (2012, p. 32) indica a importância da busca do artista cênico em acumular e conservar conhecimentos das experiências que vivencia:

Em suas manifestações mais rudimentares estão o treinamento sensório-motor, o apuro perceptivo, os gestos e posturas corporais adquiridos, o falar e produzir sons corporais, o deslocamento pelo espaço etc. Ou seja, tudo aquilo que um ator necessita dominar como repertório expressivo de base, aprendido através da intuição ou ensaio e erro. (MOSTAÇO, 2012, p. 32)

As inseguranças, conflitos e imperfeições também irão influenciar para a definição deste conjunto de habilidades psico-físicas adquiridas. É factível revelar que a ação física permite a transmutação do material de referência, a matriz invisível em gesto físico, ou em estímulo cognitivo e motor para realizar a emoção no encontro com o outro, o espectador, em cena. Na prática da sala de ensaio, uma das principais qualidades é a percepção de si, de suas limitações e das necessidades de aprimoramento.

Como apresenta Azevedo (2004, p. 142), a “alfabetização corporal” advém da observação de gestualidades cotidianas com o fim de estabelecer um banco de ações e movimentos para um trabalho mais instrumentalizado. Esta capacidade crítica aprofundada permite a quebra de prováveis estereótipos levantados e dá espaço a um desempenho menos superficial. O treinamento pressupõe um corpo com disposição para o relaxamento e para a tensão, dependendo da intenção que é proposta. Depois da ruptura de hábitos corporais, parte-se para a etapa de

sensibilização pré-expressiva, com procedimentos que abrem caminho a um contato de exploração das questões individuais, com a individualidade do ator.

O Lume⁵, fundado por Luís Otávio Burnier⁶ em 1985, propõe uma metodologia acerca das matrizes - ações físicas vocais e orgânicas. Dentro do núcleo específico de estudos, o ator e pesquisador Renato Ferracini (2003) descreve este caminho da mimesis dotado de complexidade, mas como passível de ser dividido nas seguintes fases ordenadas desta maneira: 1. a observação; 2. a imitação; 3. a memorização das ações; 4. a codificação por repetição; 5. a teatralização e colocação na cena. Entre as etapas da sobreposição de vivências, aprofunda-se a manifestação artística da imitação de outras pessoas na gênese de uma personagem. O autor utiliza a expressão “memória energética” (*idem*, p. 8) para denominar a capacidade de saber coletar os elementos percebidos ainda no momento de observação para ativar o que é necessário ser despertado no corpo para se sair do lugar que é puramente estereótipo. Pode-se recorrer a anotações, rabiscos figurativos, ilustrações, descrições de sensações, listas e sequências de gestos... Tudo o que for oportuno para relembrar a matriz de energia original que deve ser repetida na prática para atingir o estado de precisão. A verdade e a profundidade se dão com a interiorização das motivações do que se está atuando. Segundo Hirson (2005, p. 43) não se pode perder de vista o que motiva a ação: “...o impulso interno, que é a manifestação de um desejo anterior à ação. A ação é, portanto, a manifestação física, no espaço, deste impulso interno. Este impulso liga-se à emoção (abrindo canais interiores) e, necessariamente, à ação”.

Ao se apropriar das virtualidades coletadas, o atuante vai ao encontro de um corpo extra-cotidiano, estabelecido com a repetição das ações que foram ensaiadas inúmeras vezes em seu labor. Nessa repetição, se encontra a devida familiaridade que legitima o jogo do encantamento e do prazer reavivados ao se executar as ações como se fosse a primeira vez que elas são executadas. O relato de Raquel Scotti Hirson⁷ trazido por Ferracini (2003, p. 10) tenta dar conta da empolgação

⁵ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp.

⁶ Esteve à frente do grupo LUME até seu falecimento em 1995. Elabora a tese “Elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator.” Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_Ot%C3%A1vio_Burnier. Acesso em: 12.jun.2018.

⁷ Atriz-pesquisadora do Lume desde 1994, onde pesquisa codificação, sistematização e teatralização de técnicas corporais e vocais não interpretativas e sua transmissão através de workshops e assessorias para atores.

sentida ao se ver nascer um trabalho com os procedimentos adotados nas pesquisas do Lume:

A mimesis é uma brincadeira séria. Brincar de ser o outro, de agir como o outro: brincar de ser vários num só. Brincar também de ser fada, de dar vida às coisas estáticas, de dar três dimensões àquelas que não as têm. Um quebra-cabeças para lá de complexo, que depois de montado uma vez não se desfaz jamais e, pelo contrário, ganha vida própria e o direito de se transformar. A mimesis modificou totalmente o meu olhar e fez surgir uma ligação direta entre olhar, coração, músculo, nervo. Me sinto uma escultora esculpindo em meu próprio corpo. (HIRSON *apud* FERRACINI, 2003, p. 10)

A metáfora trazida pela atriz-pesquisadora indica uma relação com a arte da escultura, como se o corpo fosse modelável e possível de ser reconstruído conforme a função perseguida. Esta é uma forma de olhar a arte de atuar com especial atenção para um “Teatro de Personagem”, como ela mesma descreve na entrevista concedida a seu colega de cena Ferracini (2003, p. 10). Essa concepção deriva das condições teatrais do século XX, quando a maioria das práticas se dedicavam em construir personagens. Sachs (2011) considera que o trabalho a partir da mimesis corpórea está ligado à noção clássica de mimesis, vinculada à noção de representação, a qual entra em crise após os anos 1970, como indica Lehmann (2007) em sua teoria sobre o teatro contemporâneo ou “pós-dramático”. O conceito proferido por ele tenta abarcar as tendências e características em comum de uma série de obras cênicas, situadas no contexto europeu do período que se inicia no final dos anos 1960 até os dias atuais. Se referem especialmente a exemplos que não mais apresentam a estrutura fechada do modelo aristotélico de drama que revela uma fábula, ação e conflito definidos, com começo, meio e fim. Além disso, são obras que estabelecem uma especial relação com o público, deslocando a sua influência sobre o acontecimento.

Entre alguns dos parâmetros do pós-dramático encontramos o espetáculo como evento, como acontecimento, obra em aberto, processo; a prevalência da experiência sobre a representação e a ficção; o espectador considerado como participante da obra, parte do espetáculo; esse envolvimento do espectador compreendido como uma situação política, à partir da relação que cada espectador estabelece com as coisas que estão acontecendo. (SACHS, 2011, p. 3)

Existem muitas formas de se pensar o trabalho do ator (ou performer) contemporâneo e dos demais artistas da cena. Sachs (2011, p. 6) indica que o importante é encontrar equivalências técnicas, ou uma combinação de modos de

produzir, que mais se identificam com a proposta e com o que se busca. Sobretudo parece ser necessário conduzir caminhos que “possibilitem uma ampliação perceptiva” e “criem condições para o ator encontrar o que busca e o que necessita através de práticas sistematizadas”. As demandas são diversas, bem como os estudos desenvolvidos por investigadores como Stanislavski, Chekhov, Meyerhold, Grotowski, Barba, Copeau, Decroux, Lecoq, Brook, Mnouchkine, Abramovic, entre outros.

No início do século XX, antes mesmo das décadas marcadas pelas vanguardas artísticas, Stanislávski⁸ (1984) apresentou sua convicção nas ações físicas como condutor ideal para a verdade, estudo que colocou seus atores no fluxo de fora (vida exterior) para dentro (vida interna) na criação de um papel que nasce de suas próprias experiências de vida e consciência. A psicotécnica (ou psicofísica), por sua vez, atribuiu considerável valor ao uso de situações análogas, extra-fábula, que podem servir para a aproximação do ator com o seu papel num processo gradativo onde tudo vai se agregando até um possível resultado final: a personagem. Nesse caso, a memória do ator poderia ser relacionada ao espírito do papel.

Posteriormente, com o método das ações físicas, sua investigação aproxima-se ainda mais da improvisação na prática como forma mais efetiva de imaginar respostas. Tendo em vista essa oposição de ideias, abre-se uma questão: poderia a entidade física existir sem a vida espiritual e vice e versa? O seu parentesco e a sua congruência são imperativos. Há uma questão central que é perseguida e diz respeito a “encontrar meios e modos de abordar interiormente um papel, de modo mais intuitivo, direto e natural, sendo que a criação da vida física é metade da elaboração do papel”, como indica Stanislávski (1984, p. 162). Assim como um ser humano real que é composto de uma natureza material e uma espiritual, o papel é criado na fusão dessas duas qualidades pelas ações físicas, dotadas de intencionalidade, objetivo a atingir e impulsos. O espírito não deve deixar de reagir às ações do corpo no desafio de encher de vida as ações físicas do papel com sensações efêmeras. A via de acesso para a verdade seria o prisma exterior, num vetor de fora para dentro. As emoções correspondem à crença física a partir da ação.

⁸ (1863 - 1938). Disponível em: <https://www.infoescola.com/biografias/constantin-stanislavski/>. Acesso em: 18.jun.2018.

O procedimento de Stanislávski serve especialmente para indicar caminhos de alcançar a vida espiritual através da vida física. O principal nas ações físicas não está propriamente nelas, mas naquilo que elas evocam: condições, circunstâncias, propostas, sentimentos... Essa perspectiva indica que ninguém poderia fazer algo em nome de outra pessoa. Na medida em que o trabalho de criação do personagem se desenvolve, a partitura da vida física do papel é estabelecida, envolvendo todas as ações necessárias para se atingir os objetivos mais simples - os micro-objetivos. A criação das ações físicas depende da essência de cada objetivo. E é na repetição que se conquista o aprimoramento da cadeia de movimentos que constitui o tempo-ritmo da vida, ou o que não se pode representar. Na situação apresentada sobre a criação de Otelo⁹, Tórtsov¹⁰ fala para seus atores: “se vocês se ensinarem a obter uma execução matematicamente exata da partitura de seus papéis, e levarem isto ao ponto de tornar-se um clichê, eu não protestarei” (1984, p. 151). A sua experiência indica que seria comum os atores se sentirem ansiosos e executarem ações clichês na cena, sem a verdade que são executadas as ações precisas da vida, que são sem pressa e que demoram o tempo necessário. Tais ações, as clichês, podem até ser interessantes se forem capazes de reproduzir sentimentos verdadeiros e genuínos no papel, mas não parece ter sido o caso que é relatado por Stanislavski (1984). Ele também aposta na vontade, ou no objetivo, como elemento que pode despertar sentimentos, ainda que os atores não sejam capazes de controlá-los. E recomenda a realização de um trabalho de mesa, processo racional de reconhecimento dos objetivos que estimulam a vontade. Graças às constantes repetições, pode se dar a fé na realidade das ações físicas e assim a vida espiritual, sem perceber, é absorvida.

A criatividade é uma capacidade natural e transitória que pode ser estimulada, uma guia para o trabalho do ator, assim como qualquer outro artista que deseja expressar-se livre e completamente. Ele pode escolher ser orientado por uma determinada “linha” porque ela o faz encontrar soluções com seus próprios sentimentos no processo, ou ainda experimentar a empatia e a imaginação como via de acesso para as emoções, ou as duas coisas. Pode haver a sobreposição de métodos e a transformação criativa deles para a prática. Fundamental mesmo

⁹ obra de William Shakespeare, 1603.

¹⁰ Alter-ego de Stanislávski em seus escritos.

parece ser a coerência das técnicas de criação do papel e a experiência deve indicar as rotas mais eficientes.

Já Chekhov (2010) preferiu não condicionar os atores em suas memórias e buscou uma metodologia que parece expandir possibilidades de atuação numa perspectiva menos racional. O autor considera que “não podemos controlar diretamente nossos sentimentos mas que podemos instigá-los, provocá-los, induzi-los por certos meios indiretos” (2010, p. 75). Para motivar as emoções ele experimenta a materialização das qualidades internas e dos pontos de humanidade do personagem por uma imagem física tonificada com simplicidade - o Gesto Psicológico. Em sua perspectiva, a coluna vertebral do sentimento é composta ao gerar uma experiência física que conduz a uma experiência psicológica. Algumas questões psíquicas podem servir para tentar encontrar os gestos que representam fisicamente a postura do ser ficcional a ser criado e que não correspondem ao artista que imagina o papel. Dessa forma, o método garantiria alguma autonomia ao ator em relação ao diretor.

Cada um de nós possui suas próprias convicções, sua própria visão de mundo e sua própria atitude ética perante a vida. Essas crenças profundamente enraizadas e, com frequência, inconscientes constituem parte da individualidade do homem e de seu grande anseio pela livre expressão. (CHEKOV, 2010, p. 41)

A capacidade de improvisar também é fundamental para desfrutar a sensação de liberdade que transforma o ator para o estado da cena e amplia o potencial de sua criação. O ator é o agente que determina a fisicalidade da vida interior da personagem, que não deve ser somente um único movimento. O método corresponde a uma espécie de combinação de características imaginadas e mutáveis, representadas por gestos significativos.

Bonfitto (2009) ao descrever o método das ações físicas de Stanislavski (1989) retoma os elementos do “estado interior” do sistema, como é a “memória emotiva”. Propõe que posteriormente houve a diferenciação dessa memória mais ligada às emoções e outra mais vinculada às sensações e experiências. A emoção permanece sendo vista como uma necessária motivação para o trabalho do ator. A amplitude do campo de referências e experiências passadas impacta bastante nesse fazer criativo que também é interior.

Há também as circunstâncias dadas, a imaginação, a concentração da atenção, objetivos e unidades, a adaptação, a comunhão, a fé e o sentimento da

verdade, elementos que foram ganhando novos sentidos dentro da sistematização da “Linha das Forças Motivadas” (BONFITTO, 2009, p. 30). Os sentimentos são percebidos como consequências da ação, de uma forma geral. Além disso, se dá a passagem para um processo de mão dupla, em que tudo passará pela prática, pela repetição, até chegar na profunda convicção do “eu sou”. Resumidamente, Bonfitto (2009, p. 36) descreve o procedimento das ações físicas em Stanislavski: “ação física como *ação psicofísica*; ação física como *catalisador e elemento transformador de outros elementos do sistema no qual está inserido*”. O ritmo também passa a ser considerado como um elemento essencial para a criação, uma característica importante da ação. Segundo essa nova visão, o ator deve saber explorar outros ritmos além do seu. O impulso também acaba sendo descoberto como um motivador para agir, num fluxo exterior-interior. Ao longo do tempo, muitas outras pesquisas e estudos de outros criadores do teatro ressignificaram a concepção da ação física, elaborado e praticado por Stanislavski.

A memória do ator, seja emotiva, sensorial, ou corporal, acaba sendo aplicada não só na técnica de atuação, mas também na construção da dramaturgia. Isso pode ser compreendido pela necessidade de buscar novas formas extra-fábula, ou ainda, de apresentar o real em cena sem personagens construídos. Essa busca de dramaturgias alternativas às ficcionais foi possivelmente estimulada pela crise do drama e da representação, que ocorreu no século passado. Provocar a discussão sobre representação é algo demasiado complexo para ser abordado neste trabalho, pois envolveria “diferentes áreas do conhecimento, como filosofia, ciências cognitivas, matemática, semiótica, etc” (BONFITTO, 2013, p. 99). Portanto, não pretendo me alongar nessa direção. Ainda assim, não posso deixar de mencionar uma das características reconhecidas do teatro contemporâneo, ou pós-dramático, que é o frequente uso da história do artista da cena, ou de quem está em cena, ou seja, o uso da autobiografia, da autorreferencialidade, da presentificação na cena.

Segundo Martha Ribeiro (2006, p. 39), há um paradoxo na utilização da matéria da própria vida em um espaço ficcional, “pois teatro é a arte da ficção e autobiografia é, como simplifica Lejeune¹¹, a biografia de uma pessoa real feita por ela mesma”. A autora reitera que o segundo pós-guerra do século XX trouxe o

¹¹ LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

reforço do paradigma da autobiografia para a cena teatral, demonstrando a ruptura com a tradição de um teatro dramático que concebe a representação como única via, bem como a extinção da fronteira entre espectador e cena. Para que o público participe de maneira sincera, há a exigência da entrega profunda e total do performer. Como exemplo, ela traz a experiência do *Living Theatre*¹², grupo anarquista que pretende a concepção revolucionária de viver de fato, sem fingimentos, os acontecimentos acionados em suas apresentações. Há a ideia de colocar em xeque os discursos artísticos estabelecidos em vivências profundas com jogos que abrem o espaço ficcional para um encontro com o autobiográfico. Acerca desse “Novo” tipo de teatro, coloca:

...a abertura deste espaço autobiográfico permite que estejam no palco, ao mesmo tempo, o personagem e o criador. É um jogo de espelho com a ficção: o sujeito da criação torna-se personagem e o próprio personagem cria o sujeito da criação. Criador e criatura estão juntos no mesmo espaço, em um processo de identificação entre arte e vida; algo impensável para a espacialidade naturalista ilusionista. (RIBEIRO, 2006, p. 40)

Sobre este aspecto, é possível indicar que amplia-se o mergulho radical em direção à desteatralização, sobretudo por parte da *performance art*, que em muitos casos começou a exigir o risco à integridade física dos artistas como princípio de realização, como ruptura do real. Em seu texto, a autora fala de uma tendência perigosa de terapia individual e coletiva na ideia da “crueldade do Teatro Artaudiano” (2006, p. 40), “um teatro capaz de agir profundamente sobre nós, sobre os nervos e sobre a pele; um espetáculo total suscetível de fazer falar os gestos, os objetos, os sons, o espaço”. A exposição de si, em sacrifício, envolve a consciência do controle de certas emoções, através da percepção da alteridade e da empatia. Atuar, para mim, é de certa forma terapêutico (no sentido de estar se descobrindo a cada instante, descobrindo como se relacionar e resolvendo lacunas éticas). O distanciamento é um desafio. Se faz necessário o cuidado para não tornar o processo destrutivo, sem nenhuma construção artística, de produção de sentido, que não saia do caráter narcisista ou superficial que se deseja evitar.

Pode-se dizer que diversos traços performativos permeiam a linguagem do teatro contemporâneo. Érika Fischer-Lichte (2014) considera a performance uma extensão natural do campo do teatro, e não um novo paradigma, como quer

¹² Companhia de teatro Off Broadway norte-americana fundada em 1947 em Nova York. É um dos mais antigos grupos de teatro experimental ainda existente nos Estados Unidos. É conhecido por seus fundadores, a atriz e diretora Judith Malina e o seu marido pintor/poeta, cenógrafo, diretor Julian Beck. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Living_Theatre. Acesso em: 14.jun.2018.

Schechner. Esse processo construtivo é resultado de um ato consciente, ou mesmo de um impulso subconsciente, que pode partir do performer em relação com os outros elementos da criação, incluindo o espectador. O que acontece quando experiências pessoais entram em fricção com outras vivências e olhares no processo de criação de uma peça de teatro?

Há um estudo sobre a complexidade da atuação e suas nuances transpostas em escala, a partir da análise sobre o contraste entre os papéis do ator/performer proposta por Kirby (1972). Em sua visão, a atuação se tornaria mais complexa quando mais elementos são implicados na projeção de intenções: emoção, características de personagem, construção de espaço dramático, gestos significativos, etc. Ao pesquisar sobre as possibilidades da atuação no espaço de criação e autoria, identifico que ainda há a necessidade de se aprofundar a compreensão sobre o trânsito entre a representação e a não representação. Um dos critérios para definir a atuação poderia ser a proximidade e a distância da verdade que é estabelecida na construção da cena? Seria possível conceber a compreensão de que a memória é uma via para a verdade da cena? A presença de um corpo nos afeta mais ainda que a palavra, na visão de Cornago (2009), pois este estaria carregado de verdade, e serviria de ponte entre o que passou e o aqui-agora. É a testemunha em cena - quem atua - que seria responsável por transitar entre as fronteiras existentes entre ficção e não-ficção.

Bonfitto (20163, p. 96) aponta ainda para outro problema comum nos estudos do campo: a simplificação das tensões existentes entre ator e performer explicadas pela dicotomia “eu-outro”. Ele considera a existência de ambivalências além dos possíveis contrastes, “vazios e zonas de imbricação entre os territórios explorados por esses profissionais” (2013, p. 97). Admite também que a compreensão da questão da representação não se resolve facilmente. O trajeto para isso é mais tortuoso que constatar as oposições entre identidade e alteridade. Bonfitto (2013) descarta o reconhecimento redutor dessa relação, adotando a elaboração de Kirby (1972) sobre o *continuum* “não atuação-atuação”.

<i>NOT-ACTING</i>			<i>ACTING</i>	
<i>Nonmatrixed performing</i>	<i>nonmatrixed representation</i>	<i>received acting</i>	<i>simple acting</i>	<i>complex acting</i>

O gráfico acima é introduzido por Kirby (1972). Baseada nele, Fagundes (2013) analisa o papel do ator na cena contemporânea e refere-se à “quantidade de simulação, representação, personificação e ficção que pode haver no trabalho do performer” (FAGUNDES, 2013, p. 74). É como um malabarista de intenções: quanto mais elementos ele precisa dar conta em sua dinâmica de equilíbrio e velocidade, mais difícil é executar o movimento harmonicamente. A habilidade é conquistada com muita prática e alguma reflexão sobre o jogo teatral, não importando o estilo de atuação que possa ser assumido em cena.

2.1 METODOLOGIA DA PESQUISA

Por demonstrar uma perspectiva bastante particular sobre uma experiência de criação que se baseia em minha própria memória, em registros como diários de bordo, fotografias, vídeos, áudios, e demais resquícios de lembranças, entendo que o que será relatado corresponde-se com outros processos de investigação artística que se baseiam na auto-etnografia proposta por Sylvie Fortin (2009).

A auto-etnografia é considerada um caminho metodológico bastante reconhecível nas pesquisas de práticas artísticas, uma vez que o sujeito pesquisador tem a oportunidade de assumir a narrativa da própria experiência e deixar revelar o que lhe é mais singular. Na visão de Fortin (2009, p. 43), no âmbito da auto-etnografia, a representação da verdade não é tão importante quanto a comunicação, ou a evocação, de uma nova consciência sobre o acontecimento referido.

A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do "eu" que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si. (FORTIN, 2009, p. 43)

A autora alerta também sobre o risco de que a exposição da experiência individual se torne uma escolha narcisista, se não for capaz de apontar a construção de uma perspectiva maior em sua ordem teórica. No caso da minha pesquisa, busco que os dados auto-etnográficos registrados estejam convertidos em direção a reflexões mais gerais sobre a possibilidade da auto poética do ator. Como indica S.

Fagundes (2009, p. 35 *apud* FISCHER-LICHTE, 2008, p. 39), vale pensar como princípio do fazer teatral o movimento de retroalimentação, “como um sistema autorreferencial e autopoietico que permite um processo fundamentalmente aberto e imprevisível”. E é ponderando sobre a minha própria prática num contexto teórico que pretendo lançar a análise do meu trabalho de ator a outros olhares.

Nesse caminho, busca-se valorizar aspectos técnicos que sustentam o trabalho sobre si mesmo a partir de muitos estímulos pessoais, da minha própria vivência, mas também de estímulos externos mais relevantes aos distintos grupos que integrei, que fazem parte de imaginários coletivos. Para tanto, busquei evidenciar a parte prática dos processos, os vínculos construídos e os conflitos, bem como a parte mais subjetiva que compreende as emoções, os sentimentos, as intuições despertadas no trajeto. Há a aspiração de encontrar a singularidade entre os dados sem forçar a associação com a universalidade. Assim sendo, é fundamental que se detenha o que é essencial na experiência pessoal - a definição para “dados auto-etnográficos” - evitando o encontro ilusório com um caráter compartilhado.

Sobre os critérios de qualidade da escrita, mira-se o caráter diverso de formas como potencialidades para a redação desse tipo de pesquisa. O desafio central do método parece ser a competência de uma linguagem que se comunica com o outro, sensibilizando-o, como apresenta Fortin (2009, p. 84). A ideia justificaria considerações de que o gênero se faz exclusivo para quem detém essa capacidade: “em razão de suas exigências literárias, não convém a todo mundo”. Por fim, a autora reconhece que este é um campo recente, diverso em possibilidades de descoberta, cheio de valor para a prática artística, com um grande potencial de dar voz aos aspectos mais ocultos dos processos que são evocados em suas narrativas.

A proximidade da auto-etnografia com a autobiografia incita a avaliação de alguns encontros que tive em minha prática de ator com experiências pessoais que influenciaram a criação. No SIC¹³ 2016, por exemplo, quando era bolsista do programa de iniciação científica da UFRGS, apresentei o trabalho *O material autobiográfico na cena contemporânea* a respeito de uma intervenção cênica que trazia um relato sobre uma história real de violência que marcou o percurso de

¹³ O Salão de Iniciação Científica (SIC), evento que integra o Salão UFRGS, constitui-se em um espaço para a divulgação, a promoção e o acompanhamento dos trabalhos de Iniciação Científica desenvolvidos por alunos de graduação da UFRGS e de outras Instituições de Ensino Superior (IES). Disponível em: <http://www.ufrgs.br/propeq1/sic2018/sobre/>. Acesso em: 13.jun. 2018.

aceitação da minha sexualidade. A ideia geral foi abordar o caráter político de expor um fato individual em estado performativo, com uma perspectiva crítica da realidade. Assim, busquei narrar um pequeno episódio sobre a vez que furei a orelha com um brinco, quando tinha 13 anos de idade, e recebi uma surra da minha mãe junto com insultos homofóbicos:

Eu tinha 13 anos e todos os meus amigos da escola usavam brinco. Eu naquela vontade de me encaixar, resolvi fazer o mesmo. E sem contar pra ninguém da minha família, pedi pro Binho, meu melhor amigo, me acompanhar na hora de furar a orelha. Quando eu cheguei em casa, fui mostrar pra minha mãe a novidade. Ela teve um ataque, tirou o sapato de salto e me bateu. Lembro de ir sem brinco pra escola no outro dia, com marcas no rosto e totalmente envergonhado. Ela me disse que aquilo era coisa de bixa, de veado, que ela não ia mais conseguir me mostrar pra família dela, que ela sentia vergonha de mim. Meu pai disse pra eu tirar. E dias depois, o furo fechou.¹⁴

Dentro do contexto desta apresentação, mostramos também estatísticas sobre violências morais e físicas sofridas por LGBTs no Brasil e depoimentos de terceiros coletados na internet. Ao dar o texto decorado sobre a narrativa do brinco, sentia que deslizava entre minha própria existência (identidade) e a noção de alteridade (persona ou personagem) idealizada para ser o porta-voz da experiência. Foi um desafio me distanciar das minhas emoções ao evocar algo tão delicado. A proposta foi aproximar o que vivi em outra esfera do tempo com o que eu estava vivendo naquela conjuntura do momento, em tempo real.

¹⁴ Fragmento do texto da performance apresentada no SIC 2016, criada no âmbito da pesquisa “Práticas de Encontro: o político na cena contemporânea” orientada pela Professora Dra. Patrícia Fagundes.

3 MOSCAS

O espetáculo Moscas nasceu de uma proposta da atriz Gabriela Poester¹⁵ para o seu estágio de direção teatral do curso de bacharelado em Teatro da UFRGS em 2015. Para isso, juntou um grupo de alunos colegas do Departamento de Arte Dramática, que se envolveu prontamente com o projeto. A ideia inicial era a de fazer uma ocupação, utilizando um espaço não convencional que aproximasse a encenação do público nos moldes *site specific*¹⁶. A professora e encenadora Patrícia Fagundes¹⁷ orientou a criação do espetáculo e o desenvolvimento de projeto de concepção, os relatórios e a parte teórica que acompanhou o processo prático. O elenco mudou ao longo do processo, sendo a equipe final composta por André Varela, Augusto Schnorr, Claudia Carvalho, Diogo Verardi, Daniel Roitman, Eriam Schoernardie, Flávia Reckziegel, Gustavo Poester, Isadora Pillar, Jesline Cantos, João Gabriel OM, Martino Piccinini, Matheus Wathier, Naomi Luana, Thaís Andrade e Theo Storch. Todos os membros da equipe técnica chegaram a participar da cena em algumas situações, ratificando o caráter colaborativo do trabalho.

O processo de criação foi guiado por dispositivos para a encenação que visavam uma experiência a ser vivida no jogo entre atores e espectadores, o que acabou se tornando um passeio pelos rituais sociais, um brinde ao patético da vida e à quebra de etiqueta. A matéria primordial seria o prazer, mas também o engajamento, a identificação e o esforço para gerar uma experiência cênica

¹⁵ Gabriela Poester é atriz, diretora e co-criadora da companhia de teatro dinamarquesa - brasileira Fiasco. Formada como atriz pela Casa de Teatro de Porto Alegre e pela Oure International Højskole. No teatro, ganhou o Prêmio Açorianos 2014 de melhor atriz pela peça "A Coisa no Mar". Em 2015 foi premiada como melhor atriz da mostra gaúcha do Festival de Cinema de Gramado. Trabalhou com diretores como Luciano Alabarse, Carlos Gerbase, Felipe Hirsch, entre outros.

¹⁶ O termo *site specific* faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *site specific* liga-se à ideia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>. Acesso em: 20.mai.2018

¹⁷ Silvia Patricia Fagundes é diretora da Cia. Rústica, produtora, pesquisadora e professora do Departamento de Arte Dramática e na Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Doutora em Ciências do Espetáculo pela Universidade Carlos III, de Madri, e Mestre em Direção Teatral pela Middlesex University, de Londres.

especial, tanto para quem se colocaria no lugar de espectador, quanto para quem atuaria no espetáculo. Um dos focos foi investigar cenicamente formas estruturadas de convívio social: enterros, vernissages, bingos de terceira idade, casamentos, festas de natal, apresentações acadêmicas... O procedimento básico é a reinvenção dessas formas em vivências cênicas improvisadas, a partir de uma estrutura geral de roteiro e papéis.

Ao final da composição para as primeiras temporadas, a sinopse do espetáculo foi definida assim no material gráfico da mostra de trabalhos do Departamento de Arte Dramática da UFRGS:

Do parto ao enterro: Moscas celebra os diferentes fragmentos da vida. Uma experiência coletiva teatral, em uma casa habitada por personagens que representam diferentes papéis sociais. O público participa do desenrolar dos acontecimentos e vivencia uma experiência única - como o olhar de uma mosca, testemunhando e costurando as situações.¹⁸

O processo, de mais de dez meses de duração, teve vários momentos. O inicial foi a serviço da pesquisa de referências, de interação com os outros membros do grupo, de criar empatia e afinidade especialmente com quem se divide a cena. O segundo momento foi o das improvisações, livres encontros com pautas específicas, quando personagens eram distribuídos como cartas de um baralho e entregues às atrizes e atores para serem trabalhados e levados com alguma composição preparada, algum roteiro já pensado, artifícios, objetivos traçados e alguma dinâmica combinada com os outros colegas de jogo. O terceiro foi o da composição propriamente dita, quando selecionamos textos e marcamos a estrutura de ações e a sequência das cenas. O quarto foi o da ocupação na Casa Frasca¹⁹, um mês antes de estreiar. Haveria um quinto momento e um sexto, referente às apresentações propriamente ditas. Depois de estrearmos na mostra DAD 2015, em dezembro, ainda tivemos a oportunidade de estar no Festival Palco Giratório do SESC, ainda na mesma casa, e no Porto Alegre Em Cena em outro espaço: o Cabaret POA.

¹⁸ Conforme programa do 11º Festival Sesc Palco Giratório - maio de 2016. Disponível em: https://issuu.com/90406/docs/ses_0086_16a_palcogiratorio_catalog?workerAddress=ec2-54-209-43-2.compute-1.amazonaws.com. Acesso em: 10.mai.2018.

¹⁹ Conforme matéria publicada por Michele Rolim no Jornal do Comércio de 11/05/2016. Disponível em: http://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/2016/05/cadernos/panorama/497830-teatro-universitario-ganha-espaco-no-palco-giratorio.html. Acesso em: 19.mai.2018.

3.1 PRIMEIRAS IMPRESSÕES

A pesquisa de referências deu-se a partir de vídeos e filmes, principalmente. Além de conversar sobre nossas expectativas, fazíamos encontros com alguns exercícios teatrais. O primeiro momento do processo foi dedicado a realizar práticas de livre experimentação, pesquisa e sensibilização. Estávamos a procura de uma sintonia, uma linguagem comum entre todos e, considerando o objetivo comum de realizar algo com significado, nos entregamos às propostas da direção. Nessas ocasiões, ainda procurávamos possibilidades e referências que poderiam nos fazer visualizar melhor o que estávamos construindo. O grupo estava composto de pessoas com vontade, humor e crítica suficiente para se aventurar na tentativa de desenvolver um discurso artístico relevante.

Uma prática importante de preparação, cultivada desde essa etapa, foi o *sitting*. Sentados em roda, éramos colocados a meditar por alguns minutos. Ao deixar nossos pensamentos serem substituídos pela atenção em nossa respiração, nossas consciências se tornavam mais alinhadas para viver o momento presente. A concentração era fundamental para a entrega desse trabalho. Havia também os instantes de falar, trocar segredos, confidenciar respostas em um jogo de livre improvisação que já ocorria aqui nesse momento - aquele que chamamos de *Speed Dating*²⁰. Nesse exercício, ficávamos em duas filas e entrávamos em um rodízio de posições pelo espaço, até que todas as pessoas de cada fila pudessem ter um momento de 2 minutos (ou menos) na frente da pessoa da outra fila. As duplas que estavam frente a frente teriam um assunto para conversar ou uma pergunta específica para responder, como por exemplo, *O que você não gosta na hora de transar?* ou *Conte um segredo para essa pessoa...* Sem saber, estávamos vivendo um embrião de uma das cenas de *Moscas*, o momento em que o espectador acaba entrando nessa mesma brincadeira com perguntas e respostas bem ágeis e é convidado a se deslocar pelo espaço também.

²⁰ Eventos que ocorrem geralmente em bares, restaurantes ou baladas, em ambientes estrategicamente escolhidos para propiciar conforto e condições de uma boa conversa. Em geral, se reúnem no local do evento em média 15 pessoas de cada sexo, formando um total de 30 participantes, os quais se conhecem através de conversas de 4 minutos em média, por casal. Disponível em: <http://www.speeddatingbrasil.com.br/o-que-e.php>. Acesso em: 28.mai.2018.

Muitas foram as referências em vídeo - como filmes e séries - vistas nessa etapa do processo. *O Senhor das Moscas*²¹ foi a primeira inspiração, aquela que influenciaria o nome e a tentativa de abordar uma crítica à sociedade competitiva. O filme traz a história de um grupo de meninos que naufraga em uma ilha isolada e acaba desenvolvendo sua própria dinâmica de hierarquias, funções e rivalidades. Um símbolo do mítico "Senhor" que controla a ilha se constrói a partir de uma cabeça de porco abatido, em apodrecimento e cheio de moscas. Os rumos do projeto se distanciaram bastante desse ponto de partida, mas ainda assim, me recordei dele em vários outros momentos posteriores de criação.

Outro filme que serviu como inspiração foi *Grey Gardens*²². Nele, as cenas revelam uma mansão sem nenhum tipo de manutenção ou cuidado, onde acumulavam lixo e animais pelos espaços da casa. O estado de conservação da residência das duas mulheres cheias de personalidade e carisma, por mais que demonstrem conflitos e ações bizarras nos registros do filme, são o motivo para supostamente terem sido ameaçadas de serem interditadas pelos vizinhos e resgatadas pela parente famosa e ex-primeira-dama, depois de anos de isolamento social. Há um sentimento contraditório nessa história, de graça e de tristeza, que ainda é lembrada especialmente pelos americanos: ao mesmo tempo que entendemos a suja e crua realidade de uma família falida, encontramos a íntima e espontânea relação de mãe e filha e suas lembranças, que as fazem viver eternamente na mesma época nostálgica. E há ainda o caráter documental que, nesse caso, encontra uma verdade na edição de uma história de fracasso, de decadência e de sobrevivência pela imaginação, pela capacidade de reviver outros tempos, outras possibilidades de existência.

²¹ Livro de alegoria escrito por William Golding e publicado em 1954, adaptado em 1963 para o cinema por Peter Brook, e novamente em 1990. É geralmente lembrado como um clássico da literatura do pós-guerra, um trabalho de filosofia moral, com inúmeros simbolismos, retratando a natureza do mal. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Senhor_das_Moscas. Acesso em: 31.mai.2018.

²² Documentário premiado lançado em 1978 nos EUA, dirigido por Albert Maysles, Ellen Hovde, Muffie Meyer, David Maysles, sobre a vida de Edith Bouvier Beale e Edith "Little Edie" Bouvier Beale, a prima e a tia de Jackie Kennedy, ex-primeira-dama dos Estados Unidos da América, acumuladoras e decadentes em seu estilo de vida muito singular. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-23256/>. Acesso em: 27.mai.2018.

Outra referência foi *Idioterne (ou Os Idiotas)*²³, de Lars Von Trier, que revela um coletivo intelectualizado anti-burguês que procura o seu idiota interior em situações públicas simulando surtos de problemas mentais. A motivação para o estado de “paranóia” - é a libertação das regras instituídas da sociedade. Para isso, ocupam uma casa em um bairro relativamente nobre e começam a desconstruir suas rotinas individuais dentro de um coletivo com este propósito: ultrapassar as fronteiras entre o que é normal e o que é loucura, o que é viver e o que é atuar. O filme é produzido a partir dos preceitos de baixo orçamento e poucos recursos, quase como um documentário, sem filtros, sem grandes efeitos de edição, ressaltando a crueza e o tom “amador” da captação. O investimento se dá no encontro com a verdade especialmente através da atuação e do espaço que parece dar para a co-criação com toda a equipe. As cenas são supostamente improvisadas, o roteiro é quebrado com a fluidez dos acontecimentos vividos em ação. Há uma direção e uma edição, mas percebe-se que os atores se apropriam do que estão encenando e permitem-se exceder também o que teria sido programado. Erros de continuidade são sublinhados para ressaltar a incoerência da narrativa e o resultado é bastante inovador. *Os Idiotas* integra um movimento cinematográfico, o Dogma 95, formado por Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Christian Levring e Søren Kragh-Jacobsen, que considera procedimentos de produção que se referem especialmente a essas formas de captação alternativas e à visão de que a história é mais importante do que os efeitos que a configuram.

Mais uma obra marcante: *Holy Motors*²⁴, um filme que faz pensar sobre identidade e fronteiras ficcionais. Em uma limusine do último modelo, Sr. Oscar é o personagem que transita durante um dia de sua vida entre várias existências. O veículo é o seu camarim, onde a transformação acontece, e cada vez que ele deixa o carro uma nova figura toma conta da narrativa. Os momentos de transição em que Oscar se caracteriza com roupas, maquiagem e acessórios distintos foi algo que muito nos inspirou e nos acompanhou até o final do nosso processo, visto que

²³ Filme dinamarquês de 1998 dirigido por Lars von Trier, seu primeiro filme feito de acordo com os princípios do Manifesto Dogma 95. Também conhecido por Dogma 2, o filme é a segunda parte da trilogia de Trier Golden Heart, que inclui Ondas do Destino (1996) e Dancer in the Dark (2000). Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Idioterne>. Acesso em: 29.mai.2018

²⁴ Filme francês dirigido por Leos Carax, lançado em 2012, protagonizado pelo ator Denis Lavant. É a epopeia de um dia, ou de muitos deles. De uma pessoa, e de várias delas. O filme foi considerado por muitos como estranho, incompreensível e quase que imediatamente ruim pelo mesmo fator. Premiado no Festival de Cine Fantástico Sitges 2012. Disponível em: <http://www.cineplayers.com/critica/holy-motors/2500>. Acesso em: 30.mai.2018

utilizamos vários recursos de composição visual de personagens. O filme é complexo, difícil de compreender de uma forma linear, até mesmo porque excede os padrões fílmicos. Apresenta uma série de ficções em duas horas de duração que envolvem o espectador na complexa cadeia de representações utilizadas. O ator Denis Lavant²⁵ encarna na mesma obra uma pobre senhora mendiga, um assassino de aluguel, um fetichista tecnológico, um bandido revoltado com a burguesia, um pai de família, um músico, um idoso falecendo, um duende devorador de flores de um cemitério ou um ser fantástico e escatológico. Chama muito a minha atenção essa capacidade de se diversificar em vários, múltiplas possibilidades ou ilusões de identidade. Assistimos a esse filme juntos na casa de um dos colegas, admirados com os diferentes sentidos despertados e com o desafio de seguir uma proposta similar a do filme que é considerado um dos mais estranhos e belos já realizados na história do cinema.

Consideramos importantes muitas outras inspirações em forma de imagens, sons, roupas, vídeos, filmes. Muitas delas guardei em um link no Pinterest²⁶. Abria a pasta com as imagens para sempre lembrar o que percorríamos e víamos juntos, dividindo impressões e vivências diversas, de múltiplos olhares. Reconheço nessas referências, um conjunto de links que compõem o pano de fundo conceitual e estético do projeto que foram fundamentais para a construção de cada figura que fizemos neste espetáculo. Do mesmo modo, a decadência, o grotesco, o crú, as alegorias rudimentares, o caráter documental e mal acabado, as fronteiras ficcionais entre as identidades e as minhas próprias constituíram a sua matéria prima.

3.2 AS IMPROVISAÇÕES

Num certo momento do processo foi definida uma mudança de etapa. Nesse novo ciclo, partimos para improvisações em cada encontro. Cada uma delas era imaginada através de propostas temáticas e um esquema de roteiro que era lido

²⁵ Denis Lavant é um ator francês nascido em junho de 1967 conhecido pela distinta demanda física que seus personagens exigem, envolvendo até mesmo acrobacia e dança, bem como pela duradoura parceria com o diretor Leos Carax. Também é conhecido por filmes como Beau Travail, Mr Lonely e Tokyo. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Denis_Lavant. Acesso em: 30.mai.2018

²⁶ Disponível em: <https://br.pinterest.com/andredutra/moscas/>. Acesso em: 31.mai.2018

com antecedência. Cada ator ganhava um papel para criar no jogo, como descreve a diretora:

Os personagens pertenceram ao imaginário comum associado ao evento combinado. Então, no caso de um casamento, por exemplo, haveria uma noiva, um noivo, um padre. Os atores não ganhavam a descrição pronta de um personagem, mas uma persona social que poderiam desenvolver com liberdade a partir das ferramentas propostas. Figurinos, maquiagem, acessórios ficaram por conta de cada um. Era preciso que os atores se apropriassem de todas as ferramentas propostas e que estivessem sintonizados na linguagem do espetáculo, afinal, também eram os dramaturgos da encenação. (POESTER, 2016, p. 37)

A cada semana, um evento-ensaio diferente acontecia: um congresso de especialistas em especialidades, uma festa na firma, um natal em família, um parto, um bingo em um asilo, um baile de debutantes, um casamento cigano e um funeral. Em cada uma dessas ocasiões, cada ator deveria levar um rascunho do seu personagem com recursos que pudessem ser propostos, como figurino, maquiagem, ideias de falas, textos pré-criados, músicas, etc. Começamos a investigar esses rituais sociais através das nossa lembranças, realizando vivências cênicas. A ideia era de se divertir, jogar com o humor e com o ridículo, debatíamos sobre o que seria improvisado e buscávamos referências para tal antes de irmos para a cena.

O primeiro evento se deu na Casa de Cultura Mário Quintana²⁷, em um feriado do dia do trabalho. A diretora nos indicou como deveria ser o jogo, as relações, as dinâmicas de improvisação, mas não sabíamos muito bem como seria na prática o seu desenvolvimento. Teríamos que debater sobre uma pauta bastante absurda, “o desequilíbrio do eixo da Terra e o que a dieta dos primatas tem a ver com isso”, um momento de livre improvisação, após a exploração das personagens.

A AIEE, A Associação Internacional de Especialistas em Especialidades, foi a primeira vivência que nos deu material para pensar a constituição do espetáculo. Esse encontro foi muito marcante, pois encontramos uma sala externa às dependências da faculdade com um ambiente preparado para imaginar uma convenção, ou um congresso, de pessoas que seriam especialistas em alguma coisa bastante específica, como amarrar cadarços ou teorias da conspiração que envolviam desastres ambientais. Cada uma das figuras que integrava aquele

²⁷ Um dos principais centros de cultura do estado do Rio Grande do Sul, aberta desde 1990 e localizada no Centro Histórico de Porto Alegre, na Rua dos Andradas com a Travessa dos Cataventos. Disponível em: http://www.ccmq.com.br/site/?page_id=183. Acesso em: 02.jun.2018

seminário também teria uma característica especial, como um transtorno psíquico. Tudo isso foi preparado com antecedência pela diretora e pedido ao elenco que contribuísse com suas próprias experiências e *insights* de pesquisa.

Para mim foi dada a indicação de que eu deveria apresentar uma palestra sobre *capcha*²⁸ com um personagem que demonstrasse a síndrome de Tourette²⁹. A primeira tarefa que realizei para a preparação foi estudar um vídeo que registrava uma palestra do criador do sistema, Luis Von Ahn, sobre colaboração online em escala massiva³⁰. Naquele momento, me preocupei em decupar o conteúdo e partir para a inserção de interferências com palavras e xingamentos ao longo do texto, características da síndrome de referência. Além disso, pensei em atribuir uma apresentação artificial, quase robótica para aquele especialista. Assim, levei uma gravação do áudio da palestra gravado por mim, pensando em dublar aquele roteiro com erros de sincronia, tipo *delay*. O resultado ficou interessante, mas no final não entrou no espetáculo, o que vejo agora como um aprendizado, percebendo a importância de não se apegar ao material que criamos.

Esse primeiro incidente permitiu que entrássemos em contato com a metodologia que se seguiu ao longo do processo. A complexidade de atuar como um palestrante com dificuldades neurológicas como tiques nervosos foi marcante, especialmente porque é uma característica distinta de como eu sou. Identifico aqui características da metodologia de trabalho do ator baseada na mimesis corpórea, assim como proposta por Ferracini (2003):

Além das pessoas, a mimese corpórea também permite a imitação física de ações estanques como fotos e quadros, que podem ser, posteriormente, ligadas organicamente, transformando-se em matrizes complexas. Cabe ao ator a função de “dar vida” a essa ação imitada, encontrando um equivalente orgânico e pessoal para a ação física/vocal. (FERRACINI, 2003, p.1)

²⁸ Acrônimo da expressão "Completely Automated Public Turing test to tell Computers and Humans Apart" (teste de Turing público completamente automatizado para diferenciação entre computadores e humanos): um teste de desafio cognitivo, utilizado como ferramenta anti-spam. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/CAPTCHA>. Acesso em: 02.jun.2018

²⁹ Condição neurológica que afeta o cérebro e o sistema nervoso. É caracterizada tipicamente por movimentos involuntários e por ruídos conhecidos como de tiques. Disponível em: [https://www.news-medical.net/health/What-is-Tourette-Syndrome-\(Portuguese\).aspx](https://www.news-medical.net/health/What-is-Tourette-Syndrome-(Portuguese).aspx). Acesso em: 02.jun.2018

³⁰ Vídeo da apresentação. Disponível em: https://www.ted.com/talks/luis_von_ahn_massive_scale_online_collaboration?language=pt-BR. Acesso em: 01.jun.2018.

Ainda que eu tenha utilizado vídeos e outros estímulos como base para a criação, esse trabalho inicial constituiu-se em perceber o estilo, o modo de se apresentar e o texto do criador do *captcha*, por um lado, e por outro, os trejeitos, os modos de falar e de gesticular das pessoas com a síndrome de *Tourette*, compondo assim a figura para o tal congresso.



Figura 1 - foto do primeiro evento-ensaio - Congresso.

A consciência da mimesis foi se desenvolvendo ao longo do processo, mesmo sem perceber que se estava utilizando essa técnica. Observar e se basear em referências para a ação sempre foi utilizada pelo grupo, com fundamental reforço da diretora, que sempre nos munuiu de informações e links de referências.

Sendo uma improvisação, ainda não tínhamos a vivência da personagem, ficando o desafio relacionado especialmente às matrizes ou como reproduzir no corpo a imagem absorvida pela observação, como concretizar a ação. Creio que essa busca se relaciona com nossa vivência pessoal, afinal o ator não é independente de sua história ou de suas características mais específicas. Assim, o trabalho trata do esforço de assumir em si o que não se conhece direito e permitir-se explorar novas energias na ação, entrelaçando as referências visitadas com nossas próprias vivências sobre os diferentes temas.

Na sequência de encontros com improvisações, partimos para a proposta de um ambiente de trabalho de uma agência de publicidade. Ainda no encontro anterior, referente ao congresso, falamos sobre como deveria ser o próximo evento e foi perguntado a cada ator o que cada um desejaria assumir como papel naquele “evento da firma”. A Primata Digital, nome sugerido pela diretora para a agência, nos remeteu a um lugar que se promove como inovador, mas na verdade é só mais um ambiente burocrático, com hierarquias abusivas e uma grande repetição de rituais clichês. As tradições da rotina, até mesmo no seu momento mais festivo, seriam expostas em um jogo de chegadas, reuniões e ações de celebração num dia ordinário. Naomi Luana, minha colega de cena, recebeu o papel de chefe, com uma série de diretrizes para o jogo, ficando responsável pelo ritmo da improvisação, fazendo-a progredir. Gabriela Poester, a diretora, também participou da improvisação no dia como uma integrante da equipe de criação daquela agência primitiva.

A persona que pensei para esta improvisação foi inspirada em muitas experiências que vivi em situações de trabalho, especialmente como publicitário em agências de propaganda. No impulso, foi definido inicialmente que Mike Peter seria um agente de Recursos Humanos, o que promovia os eventos, entrevistava candidatos, estimulava o bom relacionamento através de muitas dinâmicas terapêuticas. Apesar de atuar num mercado publicitário, ele não se deixa influenciar por energias negativas. Empenhado e energético, ele coloca todo o seu otimismo para motivar as pessoas a fazer o seu trabalho e reconhece como fundamental o valor dos momentos de convívio, de amizade e de companheirismo. Ele não tem noção do que é adequado e demonstra uma carência muito grande de atenção, muitas vezes uma necessidade de fazer piadas e gerar risadas. Ele não sabe discernir quando a risada dos outros é forçada ou por educação, o mais importante é mostrar serviço.

Na semana de preparação, antes da vivência de improvisação, pesquisamos referências de cenas e a série *The Office*³¹ apareceu como uma das principais. Para esboçar a alma dessa figura, o personagem de Ricky Gervais na série - David Brent

³¹ Série britânica de humor televisivo. Foi transmitida pela primeira vez em 9 de Julho de 2001, pela rede de televisão BBC. A série foi criada e dirigida por Ricky Gervais e Stephen Merchant. Após o sucesso desta série, foi lançada uma versão norte-americana em 24 de Março de 2005, na NBC, também chamada *The Office*. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Office_\(Reino_Unido\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Office_(Reino_Unido)). Acesso em: 8.jun.2018

- pareceu-me ser um modelo interessante. O gerente regional da empresa fictícia em seu jeito expansivo e “sem noção” do que é inadequado também despertou o meu interesse, pois aquele parecia um caminho promissor para a experimentação. *The Office* também apareceu como uma influência porque ressalta uma linguagem diversa da convencional relação com a câmera. O espectador é também uma testemunha da ação assim que os atores demonstram a percepção de sua presença, eventualmente se dirigindo diretamente à câmera, como se a série simulasse a situação de um *reality show* ou um documentário sendo realizado para mostrar o cotidiano daquela empresa fictícia. As performances são impecáveis e demonstram uma grande capacidade dos atores de imprimirem uma verdade que extrapola as supostas linhas decoradas de texto. A flexibilidade a novas possibilidades que poderiam surgir no caminho da criação seria um grande recurso para quem estaria atuando nesse processo, seguindo uma espécie de lógica de tentativa e erro. Estar aberto à deriva da improvisação e não negar propostas jogadas pelos outros seria uma parte também relevante do jogo, além de ter que preparar uma composição prévia de rascunho dessa persona. Não deveríamos chegar naquelas vivência sem nenhuma preparação. Tudo exigia um estudo, algum tempo de pesquisa, até mesmo para improvisar livremente, ou seja, identifico aqui um aspecto fundamental do trabalho do ator, essa pesquisa para construção de suas personagens, normalmente anterior ao momento do ensaio.

Ao lembrar de como essa figura foi composta, me permito usar a metáfora de um desenho, um projeto imagético de alguma coisa, rabiscada até caber numa primeira ideia que pode se aprimorar, procedimento aprendido no curso de graduação em publicidade e propaganda que realizei na UFRGS previamente. Assim foi com Mike Peter, o RH. Durante a semana que antecedeu a improvisação, pensei em muitas frases de encorajamento e mandei muitos memes motivacionais virtualmente para o grupo da pesquisa de Moscas. Alguns citavam Shakespeare nos seus maiores clichês, outros traziam imagens “engraçadinhas” e bordões como “*Foca no Trabalho*”, com uma colagem que traz uma foca vestida de executiva e sentada em frente a uma escrivaninha típica. E assim, a cada nova piadinha, eu entrava no espírito brincalhão sem cura daquela persona dos Recursos Humanos, preparando-me assim para o ensaio que viria.



Figura 2 - Meme de internet - Foca no Trabalho

Foi preciso esboçar objetivos mais prioritários que outros para se imbuir daquela situação, que seriam como missões a executar, como “promover um clima positivo no ambiente, ser excessivamente festivo e irritante”. A partir daquele rascunho previsto de persona e situação, vivi durante uma manhã a exploração de ações que solidificaram o trabalho de composição. Cada um dos participantes da vivência levou acessórios de indumentária e objetos cênicos para improvisar. Tudo deveria estar de acordo com as referências³² que eram trocadas pelo grupo. Combinamos que chegaríamos vestidos na sala de ensaio e que, assim, já estaríamos vivenciando aquela experiência desde o primeiro instante do encontro, sem nenhuma preparação coletiva no dia. Busquei algumas falas e ações para ter na manga para movimentar a ação. Antes de sair, lembro de ter colocado numa bolsa tudo o que tinha em casa de elementos de escritório: post-its, grampeador, porta-canetas, canecas, blocos, telefones,... Lembrei também de providenciar elementos específicos da imagem que eu tinha de um agente de Recursos Humanos: um cartaz comunicando os aniversariantes do mês, balões, mensagens motivacionais de auto-ajuda, etc. Apostei muito nesta característica para o Mike Peter: a motivação.

Assim, além de um *blazer* claro e uma blusa de gola rolê de figurino, empreguei bom humor, brilho nos olhos e otimismo excessivos no jeito que eu

³² Muitas delas se pode acessar aqui: <https://br.pinterest.com/andredutra/moscas/>

executava as ações e provocava interações para entender como isso afetaria o grupo e percebi que meus colegas reagem de diferentes formas, demonstrando que esse era um caminho a seguir. A maioria deles parecia apoiar as propostas de dinâmicas que levei, como a ginástica laboral e o momento “homenagem motivacional de aniversário”. Ao apoiar, estavam sentindo o fluxo da improvisação sem recusar o que estava acontecendo, mas pegando o imprevisto de impulso para colaborar e criar junto. Minhas ideias foram aceitas pelo grupo e meus colegas acreditavam no jogo, fazendo com que as propostas e a confiança se ampliasse consideravelmente. Mike sentia-se num espetáculo, me permitindo jogar com um jeito cômico, valorizando simples ações e o ridículo. A figura acabou conduzindo uma ginástica laboral forçada e uma dinâmica do *bullying* - a “Chuvinha de Amor”. Organizada em cena, a “Chuvinha de Amor” é a gíria de uma patética persona aproveitadora e narcisista que vigorou que tenta fazer seu bordão se tornar memorável, como um slogan publicitário.

Tudo isso colaborou para que ganhasse ainda mais confiança para exagerar. Acredito que alguns toques de personalidade, a partir da matriz da improvisação se tornaram características corporais conscientes: peito aberto, gestos “maneiros”, ritmo “cafeinado”, falas expansivas executadas com certo vigor, como um apresentador de televentas, fingindo estar sempre autoconfiante do que é e do que faz, com olhares e sorrisos patéticos. As justificativas para estas escolhas acabaram sendo as imagens, personalidades reais ou fictícias, nas quais o trabalho se baseava, e também o acaso da livre exploração da pesquisa. Ao longo do processo, os personagens foram se expandindo, ganhando novas formas, novas sutilezas e perdendo muitas outras nuances também. Tudo foi se tornando mais preciso, com o espaço mais definido e uma estrutura dramática consolidada.

Houve mais algumas outras fontes de inspiração, mas o plano de referência primordial para a composição desse personagem em grande parte se apoia nas minhas memórias sobre escritórios e ambientes de trabalho. Considerando que já trabalhei durante mais de seis anos em agências de publicidade, e que muitas vezes me relacionei com profissionais de recursos humanos em empresas de comunicação e marketing, pude lembrar de muitas personalidades marcantes e situações indignas. Pessoalmente, vivi conflitos éticos de toda natureza. Muitas vezes me senti desvalorizado e silenciado pelo meu jeito de ser e presenciei muitas injustiças em um lugar onde a maioria das pessoas são homens brancos cisgêneros e

heterossexuais. Como funcionário, sempre observei as relações trabalhistas e suas hierarquias. Muitas vezes, era evidente a falta de sensibilidade dos setores responsáveis pelas questões mais pessoais, de relacionamento e gestão de carreira e algo parecia muito errado com o conjunto. Foi muito difícil se sentir respeitado ou incluído no mercado publicitário especialmente ao me assumir gay. Demorou algum tempo na vida até que eu pude realmente sentir orgulho disso. As relações de poder são especialmente curiosas em empresas e podem ser também muito opressivas. Lembro de muitos casos desagradáveis com pessoas em algum cargo de chefia que abusavam (e ainda abusam) de seus assistentes, estagiários, secretários, perpetuando comportamentos tóxicos.

Quando precisei criar uma campanha de propaganda para agrotóxicos entrei em crise ideológica. E conclui que meu humilde legado para o mundo não poderia ser encontrado nesse caminho. O mercado publicitário acaba carregando em sua essência uma extrema preocupação com os rótulos e é possível que isso afete na consolidação dos inúmeros preconceitos que não seriam possíveis de mensurar. Há muito machismo, racismo, fascismo, homofobia, bairrismo, narcisismo³³ no mundo do culto às marcas, ao produtivismo, ao binarismo, ao estilo de vida “descolado”, às últimas novidades tecnológicas e ao dinheiro. Muitas vezes eu encontrava alguém tão desesperado em mostrar produtividade na sua função, que acabava entregando qualquer tipo de serviço. Ou ainda alguém tão faminto por qualquer tipo de reconhecimento que seria capaz de devorar o colega por uma chance de ser promovido. Era frequente se deparar com situações de competitividade ou pura vaidade. O poder é um corruptor, dizem. Parece ser muito mais comum em ambientes de trabalho uma disputa selvagem que uma amizade sincera. Isso pode ser devido ao sistema, à qualidade de educação, o nível de consciência política da nossa sociedade. Mas sim: a amizade e o companheirismo também estariam presentes nessas relações com sinceridade. Ainda que de um jeito superficial, os sentimentos podem acontecer de forma muito contraditória quando se passa muito tempo no trabalho e as relações afetivas acabam sendo simultaneamente as mesmas. É muito comum em ambientes como agências de publicidade um grande nível de intimidade entre a equipe, para bem ou para mal. Há uma grande

³³ Vide campanha #meumaiordefeito, contra abusos, silenciamentos e violências vividas em agências de propaganda de todo o Brasil. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BjpV0uYIHrJ/?taken-by=meumelhordefeito>. Acesso em: 22.mai.2018

probabilidade de surgir relacionamentos como namoro ou amizades duradouras entre colegas de trabalho. Há outra grande probabilidade de surgir relações de rivalidade para toda a vida dentro de um sistema produtivo como esse que se vive em estado de capitalismo pós-industrial. E há também muitas situações bizarras e patéticas gravadas na minha história pessoal, como já foram os eventos de comemoração dos aniversariantes do mês no trabalho, as conversas por internet monitoradas pela equipe de tecnologia da informação da corporação ou as diversas formas de perpetuar o machismo em concursos que avaliavam a beleza das mulheres da firma... Muitos textos vazios, discursos repetitivos, palavras-chave: sinergia, conexão, vitória, vencer!

Atribuo a essa vivência biográfica a profundidade na constituição do caráter do Mike Peter e ressalto o prazer que encontrava ao vestir esse personagem, como um grito de liberdade, um desabafo da alma, um deboche crítico sobre esse lugar marcado pela opressão, que tanta dor já me causou (assim como para muita gente!). Acredito que tudo isso aparece em *Moscas* de certa forma, como se participasse do subconsciente do projeto, o mundo subjetivo de sentidos que podem ser tocados de outras formas. Sempre procuro resgatar muitas dessas lembranças antes de entrar em estado de jogo, na hora da ação para tecer novamente a vivência de uma persona. Assim, identifico o uso de diferentes técnicas conjugadas, como a mímese corpórea e a memória emotiva, por exemplo. Ao me referir especificamente à fase da improvisação, posso indicar que a tentativa foi a de perceber esses níveis de jogo latentes, como uma busca pela personagem na prática. Na execução da ação física em si, busquei receber os impulsos complementares para incorporar a figura que se queria.

Noutra ocasião, o Natal foi a temática da festa-evento-ensaio da rodada, o que exigiu esforço no planejamento e na adaptação da locação ideal para a próxima vez que iríamos improvisar novas personas ainda inexploradas. O rito foi vivido em uma manhã, no apartamento do colega Daniel Roitman, realizador da trilha sonora, lugar que decoramos com velas, luzinhas, guirlandas, presentes, os elementos que conseguimos reunir. O material que surgia das reuniões dessa etapa do processo teve sua gênese em momentos bastante lúdicos, reforçados pelas caracterizações do espaço e pelos recursos de indumentária, sem o uso de objetos imaginários.

Minha responsabilidade social dessa vez era o da mãe da família, a dona da casa que foi o nosso momento de improvisar livremente. Encarei com surpresa e

empolgação a escolha da direção. Não pensava em ganhar essa responsabilidade neste evento, ainda mais sabendo da presença das atrizes que estiveram amorosamente junto comigo no processo. Justo eu, a mãe! Busquei me preparar como nunca. Ser mãe seria certamente uma grande responsabilidade, ainda mais na busca por uma crítica às aparências que escondem muitas necessidades latentes. Em um lugar de descoberta, partimos de algumas referências coletivas populares para compor a mãe típica de classe média. Minha grande referência para esse personagem: minha própria mãe. Certamente outras mães também fazem parte do universo de personalidades que serviram de inspiração para dar vida a Diandra Chaves Barcellos, a Didi, porém nenhuma outra poderia resumir tão bem para mim o estereótipo da mãe brasileira (e gaúcha) de classe média em um evento familiar quanto a Dona Regina, minha progenitora.

Inicialmente, Didi tinha um marido, o pai de seus filhos, com quem não tinha mais uma relação conjugal, mas que ainda morava na mesma casa. Ela também tinha uma irmã mais nova, solteira, com quem disputava afetos da mãe e dos três jovens que teria parido. Essas personas (ou personagens) estão na mesma categoria de humanidade e de estereótipo que ela. Sua filha mais velha era a mais “estudiosa e bem sucedida”, fazia faculdade de Medicina em uma universidade pública. A do meio era “a mais rebelde” e o mais jovem seria o artista incompreendido daquele núcleo familiar. Na minha imaginação de ator e produtor, que sou, a anfitriã do dia de Natal teria que providenciar o banquete e o clima perfeito para uma mulher que sonha em ser ajudante do Papai Noel. Católica fervorosa, a data era o auge do ano, o aniversário de Jesus. Ao mesmo tempo, uma mãe sorridente, solar, radiante e atarefada. Me programei para levar o que pude de casa para comer e beber, junto com contribuições do resto da equipe. Esta deveria ser uma das principais ações da figura que despertava: servir com dedicação. Sinto que não foi por acaso que fui eu quem recebeu esta incumbência, já que o papel da vez também partia de características nossas, percebidas pela diretora e impulsionadas para realizar a cena. Foi assim que comecei a refletir sobre o meu lado maternal com carinho. Reconheço muitos traços de personalidade em mim herdados da minha mãe. Muitos gestos, trejeitos e falas repetidas também... “*Deus abençoe*”, “*Ajuda a mãe aqui no celular...*”, e assim enxergo que eu poderia ser, quem sabe, uma mãe bastante humana e possível, mas também uma figura bem clichê.

Na concepção de Sônia Machado de Azevedo (2004, p. 135), a capacidade da expressão é uma complexa qualidade a ser desenvolvida pelo ator:

Seu corpo adquire um *status* outro que é o de material a ser experimentado e sobretudo dominado, de objeto a ser possuído e transformado, segundo as exigências artísticas de sua profissão. Esse duplo enfoque: corpo-realidade do eu, corpo-ficção do ator fundem-se numa mesma concretude, dois modos de ser que são e não são a mesma coisa. (AZEVEDO, 2004, p. 135)

Nesse contexto, o material pesquisado de caráter biográfico promoveu a gênese de um “corpo-ficção” em meu “corpo-realidade”. Foi criada a Didi, uma coruja, dona de casa prestativa e sempre preocupada em agradar a todos, que se orgulha da família que construiu em um casamento bastante problemático. Solitária, segue uma moral religiosa e conserva muitos costumes considerados sagrados. Ela poderia parecer submissa, ingênua, alienada, mas desempenha a função de articular uma família decadente. Por vezes, é enxerida, atrapalhada e esquecida. Também tem muita dificuldade de lidar com tecnologias e eletrônicos. À moda antiga, veste pantufas, mas seu vestido de festa³⁴ e seu cabelo penteado a confere vaidade. Seu lado sombrio poderia fazer ela fatalmente boicotar a si mesma, negligenciando muitas vezes a sua própria relação com o mundo ao redor. Encarei o desafio complexo, quase impossível, de me transformar em uma mulher bastante carismática, emotiva demais, sendo alguém que demonstra grande apego sentimental e profunda dedicação com o que se compromete. Travesti-me de mulher e de mãe pela primeira vez no processo. Sem dúvida, foi uma experiência que revelou muitas sensações novas que tratei de gravar em mim para não serem esquecidas. A sensação mais marcante é a de muita leveza e um novo brilho na alma, estado de surto e encantamento, como uma embriaguez. Atuar como Didi me ensinou um pouco sobre acreditar no meu corpo como condutor e não só na construção racional, mas na intuitiva. Entendo que uma das grandes influências nesse processo é o universo de maravilhosas *drag queens* caricatas, especializadas em performances cômicas a partir de uma montagem com muito pouco Glamour. De pantufas e vestido cintilante, Diandra seria o meu rascunho de identidade *drag*, mas não é possível concebê-la fora desse contexto do espetáculo. O mundo decadente de *Grey Gardens* também aparece como influência significativa aqui - a nostalgia de

³⁴ Originalmente, um vestido da minha mãe, usado por ela em muitos eventos nos anos 80.

Little Eddie, seu sorriso quase constante no rosto, o grande interesse em futilidades, as súbitas vontades de chamar atenção.

Falar como Didi é uma descoberta adquirida com a prática. Sua matriz era aguda e doce, mas o pouco trato com as possibilidades vocais foram pendendo para um lado mais esganiçado e irritante. Desde o amigo secreto do primeiro evento-ensaio, ela se emociona ao entregar o presente, se descontrola e acaba berrando. A voz maturou com o tempo, suas nuances ficaram menos forçadas ao serem ensaiadas para a cena. A experiência dessa figura me trouxe a capacidade de despertar em mim o que é da minha mãe e redescobrir ela mesma como múltipla e complexa, apesar das aparências. Hoje percebo minha mãe como uma matéria bruta, recontada em uma nova circunstância e remontada com outros sentidos e novas cores de outras criaturas.

Nesse dilúvio de loucuras que a improvisação nos trouxe, foi possível obter muito material interessante para a consolidação das cenas. Houve muita abertura e prazer em realizar esse trabalho de atuação que envolvia um confronto com nossa biografia e com as coisas que nos comovem aliado à coragem de expo-las e rir delas. Sempre me pareceu ser um terreno fértil o estudo do registro das qualidades que não são minhas mas que podem ser absorvidas, apreendidas. Colocar-se no lugar do outro e tentar ser como esse outro é, aprender como o outro respira, como caminha, como se relaciona, o que deseja e o que teme. Há uma coerência em se referenciar em alguém que existe também fora da ficção, uma matriz. Certamente algumas escolhas pareceram absurdas demais para serem acolhidas na caracterização ao longo do tempo, e foram se perdendo.

Contamos com câmeras e lembramos de registrar tudo o que foi possível em imagens fotográficas e em vídeos. Nossa diretora tinha a intenção de nos fazer resgatar nossas vivências familiares natalinas para gerar uma situação cômica. A escolha foi praticar os velhos rituais em cena encarando o esvaziamento dos sentidos de muitos costumes, das hierarquias, da sociedade consumista e tantas outras questões. Muitas vezes faltou o foco necessário para recortar conceitualmente o que se pretendia. Assumiu-se o caos como um elemento. Havia também o intuito de provocar a reflexão sobre o mundo de privilégios e das desigualdades e dirigir a crítica a quem oprime revelando o quanto a vida tem várias camadas, várias versões de realidades e narrativas. O feriado cristão que mais movimenta o comércio no mundo todo é mesmo uma data especial e não passa

batido. Convenhamos que até quem não tem recurso financeiro para comemorar acaba sendo inundado pelos slogans e lixos gerados nas diversas propagandas e enfeites das casas da cidade. O dinheiro é muito patético. É um tanto patético ainda reproduzirmos uma tradição tão antiga ressignificando-a nos moldes imperialistas do primeiro mundo, acreditando em um Papai Noel que veste roupa de neve e desce pela chaminé em pleno verão tropical da América do Sul.

Uma nova improvisação: Baile de Debutantes. Desta vez, cada atriz e ator escolheu livremente a sua identidade para jogar. Características livres, mas tendo em mente que o humor seria um recurso básico. Na concepção da vivência cênica, a situação era uma aula de etiqueta e pensando nas chances de provocar o riso, não ter medo do ridículo é um princípio que indico como essencial, assim como buscar rir de si mesmo às vezes. Assim surgiu Andréia Gosling, uma das figuras mais apaixonadas e espontâneas que já criei. Raquel Scotti Hirson (2005, p. 29) considera fundamental estabelecer conexões com as brincadeiras de infância para se realizar a arte que busca, a maneira de fazer teatro que mais sensibiliza. E de certa forma, aponto para esse lugar infantil quando resgato o estado de brincadeira de Andréia. Na composição de personagem busquei criar uma menina rica, infantilizada e carente, rejeitada e sem auto-censura. A identificação me remete à solidão e adolescência, exclusões e violências da época de escola. Ser *nerd* foi apenas um ponto de partida. A debutante composta por mim seria mais uma vítima da sociedade de consumo, viveria em um mundo cor de rosa, de princesa da Disney, com um certo déficit de atenção, eloquência e sexualidade muito pouco desenvolvidas, muita sibilância na fala, aparelhos, óculos e um gosto para roupas muito próprio, sem maldades, que acredita em ficções surreais que inventa para si mesma (como o fato de namorar uma celebridade de Hollywood, Ryan Gosling).

Em sala de ensaio, dessa vez no DAD, levamos os objetos necessários para vestir uma figura que pudesse nos ajudar a explorar personagens pelo primeiro contato. Uma peruca, um vestido rosa com saia rodada que parecia um bolo de aniversário, luvas brancas, bijouterias, coroas de plástico, óculos rosa, uma espécie de aparelho de dentes engembrado, sapatos de salto, asinhas de uma fantasia de fada e uma varinha de condão de brinquedo foram alguns dos itens do primeiro *look*. Não poderia faltar o seu celular da Barbie que não é de verdade, por mais que ela queira às vezes mandar áudios imaginários para seus amigos imaginários. Na semana em que preparava a ideia, antes da improvisação, busquei entender os

estereótipos do “segundo grau” de um colégio através de filmes cômicos como "Nunca fui Beijada"³⁵ e "Meninas Malvadas"³⁶. De uma forma geral, os sucessos cinematográficos que abordam essa época da vida costumam retratar a escola como um lugar dividido entre pessoas populares e pessoas não-populares.

A tentativa da exploração foi a de transgredir o binarismo, acreditando que o material pessoal seria um ponto de partida. Também montei para mim um esquema estereotipado de persona, encarnando a performance de gênero, me assumindo uma jovem menina patética. De certa forma, Andréia nasce de um desejo de recriar minha própria adolescência de uma forma risível. É também uma mistura de qualidades exageradas, uma caricatura que se baseia nas meninas impopulares que não estão incluídas no padrão de beleza instituídos pelos discursos hegemônicos da indústria cultural. Ao mesmo tempo, seria uma vítima da forma sexista como são educadas as meninas. Vestida de rosa dos pés a cabeça, ainda sonha em ser bailarina e casar com um príncipe. Além de um jeito de andar desengonçado, também busquei atribuir leveza a seus passos saltitantes. A intenção foi resgatar na fala um jeito de sibilar que potencializa um problema de dicção, aspecto autobiográfico que tive que tratar numa fonoaudióloga depois de ter sofrido *bullying* por causa disso. A resposta imediata da improvisação foi a caricatura da menina rica excluída das relações sociais complementada pela despreocupação com certos padrões, uma espécie de defesa ou negação das violências recebidas pelo meio social nada inclusivo que vivia. Intuí desde sempre que ela não deveria ser poderosa, nem a mais bonita do colégio: ela deveria ser ela mesma na sua errância. Não é a toa que seu nome é uma versão feminina do meu próprio nome - André - de tão próxima que a sinto de mim.

A imersão com as práticas de improvisação de Moscas foram espaços muito intensos de busca de material de criação. Juntos fomos entendendo que alguns padrões de linguagem já estavam sendo estabelecidos, mas ainda não estavam muito bem definidas as fronteiras de espaço ficcional.

³⁵ Comédia romântica de 1998 em que Drew Barrimore vive uma jornalista com 25 anos que volta ao passado para realizar uma reportagem investigativa sobre os perfis dos jovens de hoje. Nessa busca, ela se infiltra em um ambiente colegial e revive traumas do passado ao ter que se passar por uma adolescente em um laboratório de trabalho. Disponível em: <http://www.cinepop.com.br/filmes/nuncafui.htm>. Acesso em: 12.jun.2018.

³⁶ Filme icônico de 2004 com roteiro de Tina Fey, inspirada pelo livro *Queen Bees & Wannabes*, de Rosalind Wiseman que satiriza as relações de jovens durante o colegial, quando costumam depreciar umas às outras disputando lugares de destaque. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mean_Girls. Acesso em: 12.jun.2018.

Um outro ensaio-evento foi programado para termos a vivência de um parto, mais uma possível ideia de cena que acabou entrando na estrutura dramatúrgica final. Nesse encontro, a diretora distribuiu os papéis para cada participante e determinou que, naquele jogo, deveríamos encontrar as condições cênicas para simular um parto coletivo. A situação montada foi a de um hospital, com uma gestante em trabalho de parto cujo filho seria adotado por outra mulher. Nessa história, outras personagens agiriam como satélites, apoiando a realização do nascimento do bebê de alguma forma. Além da mãe, houve o pai biológico da criança, a família adotiva, a doula e a equipe médica do hospital. O desafio coletivo foi chegar ao momento em que um parto coletivo acontece. Todos nós estaríamos grávidos sem saber de objetos e o auge da cena seria essa hora de dar a luz em conjunto. No final das contas, esse ápice caótico da improvisação não foi implementado na estrutura dramatúrgica que foi ao público, mas sempre esteve permeando a constituição invisível do trabalho, lembrado apenas por quem estava no processo de criação. Aquela foi uma das improvisações mais caóticas que vivemos, cheia de manifestações simultâneas impossíveis de acompanhar em seu conjunto. Atuar exige uma percepção periférica nem sempre possível de atingir, principalmente quando se está improvisando, no primeiro contato com a situação que muitas vezes foge ao que tinha sido combinado.

Nenhum dos atores recebia a definição pronta do personagem. Era necessário completar as lacunas. A diretora utilizou muitas vezes a indicação de um objetivo (ou micro-objetivo), ou uma característica específica, uma pista do que poderia encontrar na cena. No parto, a frase fornecida para realizar o enfermeiro foi: “Bioética, higienização hospitalar e caminhadas na Orla do Guaíba”. O escopo me concedeu muitas informações para serem perseguidas, como a obsessiva compulsão por higiene, uma disposição a uma vida bastante saudável, eventualmente atléticas, uma pessoa agradável e cheia de valores. Em suma, um profissional da saúde, que foi descobrindo com o tempo muitos hábitos peculiares como a mania de dar nomes às plantas.

Não fazia muito que eu tinha vivido uma experiência importante que tratei como um laboratório: o nascimento da minha sobrinha e afilhada, filha da minha única irmã. Quando fui conhecer a bebê, fiquei um bom tempo acompanhando a recuperação no quarto, observando o jeito das enfermeiras, suas rotinas, jeitos de tratar e se relacionar, sempre muito focadas, cuidadosas e precisas. Recolhi

formulários, papéis de acompanhamento médico, elementos que ajudavam a manter aquele aspecto frio e não muito convidativo que um hospital costuma ter. Procurei levar no dia da improvisação tudo o que consegui recolher e quase tudo foi utilizado. Algumas coisas foram simplesmente coladas na parede, mas já seriam um estímulo de imaginação. Também produzi para a improvisação outros objetos para que as ações fossem concretas. Ambientar um hospital para essa prática não foi simples, mas foi importante ter lençóis, toalhas, tesoura, bacia, pinça, luvas, máscara, toucas, e, sobretudo, álcool gel. O Álcool gel foi um dos elementos que mais me deram chance de criar ações, gestos, pequenas situações, e acabaram sendo vistos em cena, oferecido ao público, um disparador de interação.

Além dos recursos externos, como os acessórios e a indumentária, o enfermeiro ganhou um nome para a improvisação: Jones. Posteriormente, a diretora mudou para Dione, mas a inspiração inicial foi o pai de uma amiga minha, o Doutor Jones, especialista em parto humanizado. Nos encontros que antecederam a improvisação do parto discutimos bastante sobre as alternativas de dar a luz sem passar pela hospitalização. Entendi que aquele personagem representa exatamente o sistema de saúde, nem sempre acessível a todos, e um ambiente que muitas vezes torna o nascimento um evento muito pouco humano, com procedimentos questionáveis que afastam a mãe de um ambiente natural. Lembrei de uma das cenas de “O sentido da vida”, filme do grupo de comédia britânico Monty Python. É quando a equipe médica faz questão de lotar a sala de operação com o maior número de aparelhos inúteis e intimidadores só para simular um ambiente “especializado de saúde”. Além disso, mãe e recém nascido são tratados de forma bastante fria, automatizada.

Dione, ou Jones, assumiu então o ritmo robotizado de um autômato, a serviço da saúde e da higiene rigorosa do ambiente. Além disso, a falta de médicos do hospital que foi criado em ficção fez com que ele se tornasse o enfermeiro responsável em um plantão de emergência, ou algo assim. Havia então uma pressão da responsabilidade que o fazia sentir controladamente desesperado e pronto a dar justificativas para todos. Essa era a sua rotina. Gestos específicos com as luvas, uma compulsão em passar álcool gel, repetições. Acabei descobrindo características para a cena com o evoluir dos ensaios e essas ações certamente me fizeram entender melhor esse sentimento de se colocar no lugar daquele papel, daquela pessoa que se está vestindo. Nem tudo fazia sentido, dramaturgicamente.

O caos sempre foi um recurso: chegar no surto, no auge, na quebra total de etiqueta... Muitas incoerências nas histórias davam um toque absurdo ao trabalho, mas isso também tinha a sua grande importância. Procuramos assumir essas incoerências com humor. Eu me divertia muito com as incoerências e me divertia também com os clichês.

Repetimos muitas vezes depois da primeira tentativa. Com o tempo, entendi como cada um dos personagens respirava, como era seu ritmo e seus traços diferenciais. Realizamos uma caminhada, quando estávamos em uma etapa mais avançada da pesquisa, escolhendo uma imagem que imprimisse um jeito de andar, uma energia própria, um olhar, uma fala. Em linha reta, deveríamos saber desfilarmos todos os personagens em uma única trajetória de caminhada em curta distância e em um pequeno espaço de tempo. Fragmentos dos personagens e de suas situações acabaram aparecendo como uma sequência-síntese, um recurso a ser memorizado para nos ajudar a lembrar de saber diferenciá-los. Como pisam, respiram, olham, falam... Quem são aquelas pessoas tão próximas e tão diferentes de mim?

3.3 AS IDENTIDADES DESCOBERTAS

Ao longo do tempo, o espetáculo foi se constituindo e foi mudando. O material bruto foi repensado, repetido e transformado. Era preciso pensar a cena e saber ativar a troca consciente das personas. Quando o roteiro foi constituído, a partir do material improvisado, foi possível codificar melhor as ações que antes haviam surgido como principais. Foi preciso também definir precisamente as suas diferenças em cena.

A diretora nos convidou a finalmente entender nossas tarefas com mais propriedade. Então, foi sugerida uma brincadeira típica dos tempos de escola, que há muito tempo não jogava, conhecida como *stop*.

O elenco deveria preencher rapidamente as categorias com características dos determinados personagens. Desta forma, seguindo a sugestão da autora, o objetivo seria evitar a *hiper-racionalização*, confiar na espontaneidade, exercitar o modo de criação desapegado e acessível à futuras modificações. (POESTER, 2016, p. 46)

O exercício de *Viewpoints*, de Anne Bogart, foi adaptado para o *stop*, uma espécie de tabela a preencher no menor tempo possível com informações muito específicas a respeito de cada cena, cada persona. Esse era o jogo. A seguir apresento o que respondi nesse jogo, depois que o espetáculo já havia sido concebido, com detalhes que são coerentes aos próprios objetivos da situação.

CENA	HOSPITAL	DEBUT	TRABALHO	FAMÍLIA	CASAMENTO	AUGE	ENTERRO
NOME	DIONES	ANDRÉIA	MIKE PETER	DIANDRA	INÊS TERESA	PAOLLO	ORNATO
SOBRENOME	VIEIRA	GOSLING	JOHNSON	CHAVES	HERNÁNDEZ	MAGALHÃES	CUNHA
IDADE	33	14	35	55	49	47	58
PROFISSÃO	ENFERMEIRO	ESTUDANTE	PSICÓLOGO (RH)	EDUCADORA INFANTIL	CARTOMANTE	PARLAMENTAR	AGENTE FUNERÁRIO
PRATO	SOPA DE LEGUMES	CUPCAKES	MEXILHÕES	RABANADA	LOMBO DE JAVALI	COSTELA ASSADA	BERGAMOTAS
HOBBY	JARDINAGEM	BALLET	CORRIDAS MATINAIS	BISCUIT	FUMAR E PAQUERAR	SINUCA	CANTAR
ACESSÓRIO	ÁLCOOL GEL	VARINHA	BOLINHA DE MASSAGEM	COLARES	LBQUE	RAY-BAN	LANTERNA
MANIA	LIMPEZA COMPULSIVA	TIRAR TATU	ACORDAR CEDO	ARRANCAR CABELOS	CUSPİR	PALITAR	DORMIR DE MEIAS
RELIGIÃO	ADVENTISTA	CATÓLICA	BUDISTA XAMÂNICO ESPÍRITA	CATÓLICA	ESPIRITUALISTA	DEMOCRATA CRISTÃO	ACEITA TODAS
MÚSICA	ANDREA BOCELLI	ARCO-ÍRIS (XUXA)	WE ARE THE CHAMPIONS (QUEEN)	DEZALLES (ROBERTO CARLOS)	BANGOLELO	UÍQUE A GOGO (ROUPA NOVA)	BOW DEEP IS YOUR LOVE
CANDIDATO	JOSÉ SERRA	MANOELA D'ÁVILA	CIRO GOMES	LASIER MARTINS	ENEIAS	ETMAEL	LULA
PROGRAMA	TELEJOURNAIS	DISNEY CHANNEL	SOLANGE FRAILÃO	NOVELAS (MANOEL CARLOS)	LEILÃO DE JÓIAS	SEXY HOT	SÉRIES
LUGAR	HOSPITAL CATAVENTOS	EPICOT CENTER	BÚTIOS	CANELA	CATALUNHA	BRASÍLIA	CEMITÉRIO
MEDO	ESCURO	BRUXAS	ALZHEIMER	LADRÃO	SER POBRE	SER CASSADO	DERRAMES
PROBLEMA	WORKAHOLIC	INTOLERÂNCIA À LACTOSE	INSÔNIA	NÓDULO NAS CORDAS VOCAIS	ANSIEDADE	SER CASSADO	ANDROPADSA
SONHO	SER MÉDICO	CASAR COM RYAN GOSLING	IR À LUA	CONHECER O PAPA	SER RICA	SER PRESIDENTE	ASSUMIR SEU AMOR
OBJETIVOS NA SITUAÇÃO/ CENA	MANTER O CONTROLE E A ORDEM. DAR ESPAÇO AO DR. PALESTRA	FAZER AMIGAS, SE DIVERTIR E SER INCLuíDA NA SOCIEDADE.	MOSTRAR SERVIÇO, MOTIVAR A EQUIPE, MANTER O FIQUE PRESÉTICO.	MOSTRAR A FAMÍLIA FELIZ, ANIMAR A FESTA, REALIZAR AS TRADIÇÕES.	COMANDAR, EXISTIR FILMOS CARRONES, DAR CONTINUIDADE À LINHAGEM.	OSTENTAR, SE DIVERTIR, PROMOVER A CAMPANHA, CONSTRUIR ALIANÇAS.	REALIZAR UMA CERIMÔNIA INESQUECÍVEL AOS PRESENTES E PROMOVER A SUA ARTE.
O QUE ACONTECEU ANTES	RECEBE A NOTÍCIA QUE A OS MÉDICOS NÃO ESTÃO DISPONÍVEIS.	DESCOBRIR UM CHICLETE GRUDADO NO CABELO E TEVE QUE CORTAR SUAS TRANÇAS.	VEIO DERROANDO SEU CORSA AMARELO E OUVINDO VANDELIS.	DESCOBRIR UM CHICLETE GRUDADO NO CABELO E TEVE QUE CORTAR SUAS TRANÇAS.	O FILMO IGOR DEMOROU PARA CHEGAR. TIRA A CARTA DO EMPFOWCADO.	RAPIDINHA COM A ESPOSA NA LIMOSINE E ALGUMAS LINHAS CHEIRADAS.	BRIGA COM A ESPOSA POR CIÚMES. PREPARA O CADÁVER.
O QUE ACONTECEU DEPOIS	RECEBE UM CASO GRAVÍSSIMO PARA ATENDER (OBJETOS ENTALADOS)	MENTARCA	VAI RESOLVER AS QUESTÕES DE RECUSÃO DE CONFIANÇA E DEMISSÕES.	FICA MAIS BÉBADA E TOMA UNS REMÉDIOS PRA DORMIR.	VAI SERER CACHAÇA COM COCA E FALAR DE HOMENS E NEGÓCIOS.	RAPIDINHA COM A ANANTE NO BANHEIRO E ALGUMAS LINHAS CHEIRADAS.	CRIA UMA NOVA MELADIA PRÓPRIA COM HUMFRODO PARA SEU PRIMEIRO ÁLBUM.

Figura 3 - Tabela que resultou do jogo *stop* de personagens.

O resultado foi uma espécie de biografia com características bastante peculiares. Descobrimos muito sobre aquelas personagens nesse momento também, posterior às improvisações. Tudo foi, de certa forma, imaginado com impulso e mantido conscientemente como motivação da cena, dimensionando cada personagem num sentido mais amplo e verdadeiro. A ideia era definir rumos imaginariamente, sem precisar pensar muito nas decisões que iriam dar uma espécie de acabamento para as cenas e, conseqüentemente, para as personas de cada atriz ou ator. Deveríamos preencher imaginariamente a linha do tempo que precedia a ação, contextualizando cada figura na época atual (2015) e em Porto Alegre e região, em relação aos outros sujeitos criados, listando características e ações específicas para cada momento.



Figura 4 - Enfermeiro Jones da vida real, resultado de uma pesquisa no Facebook.



Figura 5 - Primeira improvisação do parto: enfermeiro tomando café preocupado.



Figura 6 - Primeira temporada - mostra DAD - foto de Martino Piccinini.



Figura 7 - Terceira temporada - cena do Parto - foto de Pedro Lunarís.

Diones Vieira, 33 anos, é enfermeiro responsável por um dos blocos do Hospital Cataventos. Seu prato favorito é uma boa sopa de legumes. Adora praticar jardinagem e tudo que se refere a plantas, apesar de não saber muito bem como cuidar delas. Seu acessório é o álcool gel, pois odeia estar infectado com qualquer tipo de microorganismo e porque é muito responsável com a higiênica conservação de seu plantão. Possui uma compulsão por limpeza e está sempre limpando seus utensílios de trabalho, bem como as coisas ao seu redor. Ele é um adventista praticante. Adora ouvir as canções de Andrea Bocelli e seu candidato para as próximas eleições é José Serra - talvez porque ele é um grande leitor de Veja - revista que sempre tem disponível na espera para o atendimento de seu plantão.

Também é um espectador assíduo dos telejornais e canais de telejornalismo em geral quando não está no seu lugar favorito do mundo: o Hospital Cataventos. Tem medo do escuro, é *workaholic* e sonha em ser médico um dia. Na cena em questão ele possui o objetivo de manter o controle da situação e de garantir o espaço diário de apresentação do seu amigo, o Doutor Palestra. O momento que antecede a situação da cena criada é quando ele recebe que não há médicos disponíveis no seu plantão para atender tantos pacientes que esperam. Depois do episódio do parto, ele recebe mais uma emergência médica - objetos entalados.



Figura 8 - Andréia Gosling na cena do Debut, no Cabaret Poa.



Figura 9 - Andréia Gosling tirando o próprio aparelho na primeira improvisação.



Figura 10 - Referência - personagem Josie Grosie, de Drew Barrymore, no filme “Nunca fui Beijada”.



*Figura 11 - Andréia Gosling nos bastidores, na primeira temporada na Casa Frasca -
foto Martino Piccinini.*

Andréia Gosling ainda não tem 15 anos, é estudante e devoradora de cupcakes. Frequenta aulas de Ballet particulares. Sua varinha mágica de brinquedo é seu amuleto que a acompanha desde os 6 anos de idade. Tem a mania de tirar tatu do nariz e é de família católica. A música que adora cantar é “Arco-íris” da Xuxa, ama o canal da Disney e sua candidata nas próximas eleições é Manuela D’Ávila. O *Epcott Center* é o seu lugar inesquecível. Ela sonha casar com Ryan Gosling, seu namorado imaginário. Acredita em bruxas e tem medo delas, além de sofrer de intolerância à lactose. Seus objetivos na cena é fazer amigas, se divertir e ser incluída na alta sociedade porto-alegrense. Antes do momento em que se passa a

cena, ela descobre um chiclete grudado em seus cabelos e precisa cortar suas tranças. Depois do que acontece na cena, ela vive a sua menarca.



Figura 12 - Didi na primeira improvisação de Natal em Família.



Figura 13 - Didi faz selfie em cena, no Cabaret Poa.



Figura 14 - Didi na cena Família recebe os convidados, no Cabaret Poa - foto de Luis Paulot.



Figura 15 - Little Eddie do documentário Grey Gardens.

Diandra Chaves, tem 55 anos, é educadora infantil. Seu prato preferido é uma boa rabanada. Aprecia passar o tempo praticando a arte do biscuit. Está sempre usando algum tipo de colar. Tem mania de arrancar cabelos. É católica. Sempre se emociona ao ouvir “Detalhes” de Roberto Carlos. Seu candidato para as próximas eleições é o senador Lasier Martins. Seu lugar no mundo é a cidade de Canela, situada na romântica serra gaúcha. Se delícia assistindo as novelas de Manoel Carlos. Morre de medo de ser assaltada ou sequestrada. Tem um sério problema de nódulos nas cordas vocais devido ao desgaste da voz e ainda sonha em conhecer o

Papa. Na cena, busca exibir uma família feliz, animar a festa e cumprir os rituais e tradições natalinas. Antes da cena, ela está tirando os rolos e arrumando seus cachos. Depois do que se passa em cena, precisa beber mais algumas taças de espumante até ficar mais embriagada. Ela toma remédios para dormir.



Figura 16 - Mike Peter na primeira improvisação, posando.



Figura 17 - referência de persona - Ricky Gervais na série The Office - David Brent



Figura 18 - Mike Peter na primeira improvisação, em ação.



Figura 19 - Mike Peter na dinâmica Chuvinha de Amor, em cena no Cabaret Poa.

Mike Peter Johnson, 35 anos, é formado em Psicologia e trabalha no setor de RH da agência publicitária Primatta Digital. Seu prato favorito é mexilhões. Não dispensa as suas corridas matinais da sua vida, não desgruda de sua bolinha de massagem e tem mania de acordar cedo. Ele é budista, xamânico, espírita... sincrético... A música de sua vida é “We are the champions” da banda inglesa *Queen*. Seu candidato nas próximas eleições é Ciro Gomes. Seu lugar favorito é Búzios. Gosta de assistir os programas de ginástica de Solange Frazão em algum canal da TV a cabo. Tem muito medo de sofrer de Alzheimer algum dia. Sofre de insônia e sonha em pisar na lua. Motivar a equipe, mostrar serviço e manter o pique frenético são seus objetivos na cena em Moscas. Antes da situação apresentada, Mike veio dirigindo seu corsa amarelo e ouvindo Vangelis. Depois do que se passa, ele vai resolver questões de contrato e demissões.

Considero que o momento do processo marcado pelas improvisações ou ensaios-eventos³⁷, pode ter sido o mais importante de tudo o que vivemos. O cerne da criação, pode-se dizer. Foi nessa época que partimos sem medo na busca das descobertas, jogando propostas livres de situações cômicas, rindo de si mesmo e do patético da vida. Nesse contexto, apenas rituais sociais bem típicos da nossa cultura eram revividos com personagens que eram criados para cada encontro. Do parto ao enterro, Moscas revive rituais muito familiares de uma classe média brasileira, com

³⁷ Registros podem ser vistos no vídeo: <https://vimeo.com/213292772>

muitas paródias e seres bastante possíveis apesar dos absurdos que assumiam aquelas figuras e suas histórias.

Saber respirar como a personagem respira, pisar como ela pisa. Reconhecer cada passo dela como uma nova descoberta, em constante movimento, abrir possibilidades de novas escutas com o que acontece ao redor. Perceber o que vem do outro sempre. Sua energia extra-cotidiana e sua nova caracterização. Sair de si e transformar-se no outro que é tão próximo de si naquele momento: o da cena. Entrar em estado de surto e respirar como a personagem respira. A matriz já está composta, indissociável na memória corporal. Repetir, representar sim. Em uma nova condição performativa, consigo entender que minha composição saiu de mim, mas não foi unicamente minha, mas foi enraizada profundamente na minha alma, na minha poética de ator.

3.4 OUTROS OLHARES

As características assumidas em cada figura criada puderam se ampliar ou se transformar na medida do tempo, em mais de dez meses de encontros semanais que marcaram descobertas bastante gratificantes. Quase sempre foi muito divertido criar *Moscas*, com todo aquele caos criativo, apesar das dúvidas que um trabalho como este provoca. Particularmente, foi uma oportunidade para me descobrir como artista e mergulhar no processo criativo de um jeito bastante compartilhado, afetivo, prazeroso. Sobre essa experiência de fazer junto com pessoas que se quer bem, Fagundes (2011, p.16) define assim: “prazer como opção ética que nos abre ao mundo e ao outro, à possibilidade do gozo na vida e na arte sem esperar o paraíso ideal, inventando espaços onde outras formas de sociabilidade são possíveis”. Em sua monografia de conclusão do curso de Teatro, a diretora Gabriela Poester (2016, p. 23) também disserta sobre a experiência de *Moscas* e reconhece o “papel do erotismo, das paixões, das emoções e de uma razão sensivelmente aflorada” como “fundamental para o convívio”. As energias que afloram para a cena, o ela e o orgasmo da criação, supostamente partem de uma energia sexual. Ela completa:

A escolha de colocar o convívio em uma lente de aumento para inspirar um processo de criação teatral está ligada à vontade de experimentar o coletivo em um laboratório relacional transformador. *Moscas* é um só corpo,

composto por vários entrelaçados, selvagem e vibrante. Definitivamente, foi a consistência dessa relação coletiva que influenciou todo o projeto. A época do “eu” deu lugar para a era do “nós”. (POESTER, 2016, p. 23)

A experiência nesse processo representa um mergulho coletivo e um mergulho nas profundezas de si mesmo. Posso reconhecer o quanto eu me engajei à proposta e a doação de mim mesmo foi e ainda é gigantesca. Essa, inclusive, pode ser considerada uma marca da minha personalidade: a entrega. Parece mesmo que eu sou um desses artistas *kami-kaze*³⁸ que se disponibilizam de corpo e alma e se explodem pela causa. No caso de *Moscas*, a explosão é metafórica, mas serve de imagem para visualizar os diversos pedaços de mim - que chamo aqui de personas ou personagens - que foram gerados nessa busca. E tudo isso emerge também do convívio, da conexão identificada em histórias que marcam, em outros pedaços de mim reconhecidos em outros, apropriados por mim. Posso dizer que o meu trabalho de ator, tratou muitas vezes de ressignificar o que é cotidiano para se salvar da realidade.

A observação sobre o que é cotidiano e sua teatralização, segundo o que é possível de ser identificado e reconhecido por mim em *Moscas*, foi um importante caminho adotado tanto para a construção da dramaturgia, quanto para a atuação. A premissa seria uma espécie de deboche do opressor. Uma investigação crítica das questões mais absurdas de uma sociedade de consumo decadente, machista e higienista. No momento do golpe de 2016, o Brasil apresentava a profunda polarização entre situacionistas e opositores do governo. Em cena, buscamos apresentar perspectivas críticas sobre uma classe média raivosa, sobre capitalismo pós-industrial, sobre neoliberalismo, suas heranças culturais, suas máscaras e suas celebrações. Virgínia Schabbach³⁹, a Vika, foi uma das espectadoras da temporada de maio daquele ano, na Casa Frasca⁴⁰. Ela comentou comigo, em uma conversa particular, que tinha lembrado de *Dzi Croquettes*, “grupo carioca irreverente,

³⁸ Kamikaze ou, em português, camicase (do japonês: 神風, kami significando “deus” e kaze, “vento”, comumente traduzido como “vento divino”) era o nome dado aos pilotos de aviões japoneses carregados de explosivos cuja missão era realizar ataques suicidas contra navios dos Aliados nos momentos finais da campanha do Pacífico na Segunda Guerra Mundial. Desde então, a palavra kamikaze (em português, camicase) passou a ser usada em diferentes línguas como metáfora para pessoas, ações ou práticas potencialmente suicidas, inclusive em sentido figurado. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Kamikaze>. Acesso em: 04. jun. 2018.

³⁹ Doutora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com a pesquisa *História e apropriação - a construção de um texto dramático*. Orientação: Prof. Dra. Inês Alcaraz Marocco. Email: vikaschabbach@gmail.com

⁴⁰ Avenida Independência, 426. Bairro Independência, Porto Alegre - RS.

alinhado à contracultura, à criação coletiva e ao teatro vivencial, que faz da homossexualidade e da travestilidade⁴¹ uma bandeira de afirmação de direitos⁴¹. A data da apresentação no Festival Sesc Palco Giratório, 13 de maio de 2016, foi mesmo um marco num longo período de retrocessos e perdas de direitos, como o fim do Ministério da Cultura.

No momento, não havia espaço para discurso passivo. A cada dia, um novo áudio era vazado, uma nova polêmica aparecia na mídia, e o ódio entre diferentes grupos crescia. A história estava sempre tomando novos rumos, a realidade parecia um espetáculo teatral. (POESTER, 2016, p. 26)

Foi impossível não assumir o momento presente nas nossas narrativas, uma vez que o jogo com o “aqui-agora” sempre foi cultivado.

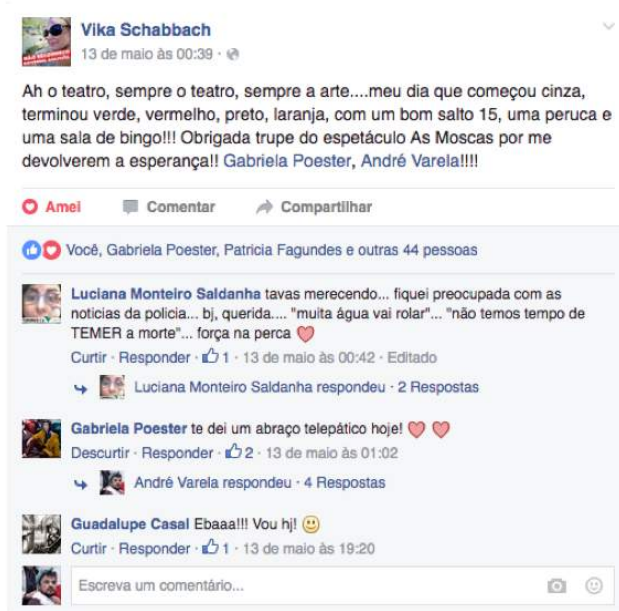


Figura 20 - Registro da postagem no Facebook do dia 13 de maio de 2016.

Posteriormente, Virgínia Schabbach (2016) anunciou a ironia e a paródia como recurso de linguagem utilizado na concepção de Moscas, em artigo realizado em seu doutoramento no PPGAC⁴² sobre os conceitos de *meta-história* de Hayde White (1995) e *metaficção historiográfica* de Linda Hutcheon (1991). Nele ela aborda a disputa de narrativas no contexto de polarização política do Brasil e se refere à pluralidade de verdades e o palco como lugar discursivo. Traz o fato do grupo ser

⁴¹ Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399377/dzi-croquettes>. Acesso em: 15.jun.2018.

⁴² Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

definido pela diretora como “estudantes da UFRGS, classe média, a maioria branca”⁴³, e que reconta a história a partir de outros olhares possíveis, desvelando a ideologia que sustenta os rituais sociais que são parodiados. Conforme Schabbach (2016, p. 7):

Em contínua e intensa relação com a plateia ao longo de todo o espetáculo, o grupo instala o espaço da dúvida na narrativa e nunca a certeza. Perguntas continuamente são direcionadas para a plateia, mas não há expectativa de respostas. Há, na dramaturgia, um claro auto reconhecimento das cenas enquanto ficção que não pretende impor nenhuma verdade. Eles desafiam as velhas narrativas, desestabilizam as convenções de maneira paródica, mas não negam sua existência.

Já Renato Mendonça⁴⁴, em sua publicação no site Agora Crítica Teatral⁴⁵, intitulada *Eu sou a “Moscas” que pintou pra lhe abusar*⁴⁶, desenvolve uma análise ao espetáculo que destaca o humor ácido e direto e “o objetivo claro de despir reis, rainhas e súditos”. Ao expor seu ponto de vista, realiza uma colocação relevante sobre o aspecto da atuação:

O resultado final confirma que *Moscas* foi criado a partir de improvisações desenvolvidas pelo elenco, o que garante diversidade de situações e de personagens, interpretações que valorizam o talento cômico próprio de cada ator, mas que por outro lado dificulta um encadeamento dramático das cenas e às vezes pode reforçar alguns maneirismos de interpretação.⁴⁷

Ao todo, eram mais de 50 personagens cômicos que entravam em cena no percurso. Sete deles eram vividos por mim, além de muitos que foram criados durante o momento de improvisações e não foram mantidos na estrutura final. A diversidade de papéis foi levantada pela crítica como um ponto importante. Considero que foi preciso apurar um trabalho de diferenciação entre eles, marcando as características mais singulares de cada um e reforçando. Talvez seja por esta

⁴³ Disponível em http://jcrs.uol.com.br/_conteudo/2016/05/cadernos/panorama/497830-teatro-universitario-ganha-espaco-no-palco-giratorio.html. Acesso em: 05. jun. 2018.

⁴⁴ Jornalista e mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Editor de teatro no jornal Zero Hora, de Porto Alegre (RS), por 15 anos. Curador do projeto Ponto de Teatro, do Instituto Ling, (POA). É coordenador da Escola de Espectadores de Porto Alegre (EEPA) desde março de 2013. Já participou dos júris do Prêmio Açorianos de Teatro, da prefeitura de Porto Alegre, e do Prêmio Braskem em Cena, do festival Porto Alegre Em Cena. Debatedor convidado do festival riocenacontemporânea de 2006 (RJ). Membro da International Association of Theatre Critics (IATC). Disponível em: <http://www.agoracriticateatral.com.br/quem-somos>. Acesso em: 22.jun.2018

⁴⁵ Disponível em <http://www.agoracriticateatral.com.br/criticas/113/moscas>. Acesso em: 22.jun.2018

⁴⁶ Referência à música de Raul Seixas - Mosca na sopa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RSwNtmTQ2qc>. Acesso em: 22.jun.2018

⁴⁷ *Ibidem*.

razão que o crítico menciona a presença de “atuações caricatas”. Da mesma forma, quando assisto ao vídeo, reconheço alguns dos meus padrões corporais cotidianos ainda impressos nos personagens. O jeito de andar, por exemplo, se desconstrói em alguns momentos, mas não permanece por toda a cena, aspectos que percebo que preciso melhorar.

Ao mesmo tempo, a análise de Renato Mendonça capta uma qualidade estética experimental. Os momentos em que os espectadores presenciavam os bastidores da cena, quando passavam pelo camarim enquanto os atores se vestiam, por exemplo, expressam o efeito de expor os mecanismos da cena e, conseqüentemente, a quebra da ilusão, a revelação das identidades das atrizes e atores desmontadas, em processo. Esse movimento de exposição das condições de produção, pode se corresponder com o ato de assumir o que se esconde por trás da máscara caricata. Em uma outra colocação do crítico:

É um espetáculo despretensioso, mas atrevido, de acabamento deliberadamente tosco, animado por uma contagiante energia juvenil. Uma montagem que expõe as qualidades e as limitações características do trabalho de um grupo de artistas que, em sua maioria, iniciam carreira.⁴⁸

Não é à toa que o filme *Os Idiotas*, de Lars Von Trier, foi uma das nossas principais referências, pois parte de um movimento que concebe a história mais fundamental do que os efeitos que a envolvem. Assumir o “acabamento deliberadamente tosco” também acabou integrando o discurso, identificando o contexto em que estamos inseridos e em que o espetáculo foi criado. Pode-se dizer então que o “atrevimento” e a “empolgação” deu a tônica para o que foi vivido nessa experiência artística. Um grande nível de energia psicofísica foi empregado em cada apresentação - que durava três horas. Compreendo que foi extremamente necessário para o meu trabalho de atuação que eu acreditasse no que se apresentava, defendendo o espetáculo em cena nas condições possíveis.

Minha participação não envolveu apenas a performance na atuação, mas também a produção executiva, contratos, divulgação, eventuais problemas técnicos, e até mesmo uma complexa montagem de cenário semanal (como foi o caso da temporada no Cabaret). Mas eu não estava sozinho, havia um coletivo presente me apoiando e uma direção bastante cuidadosa que fazia com que eu empregasse ainda mais vontade em realizar aquele projeto em cena. No entanto, tantas tarefas

⁴⁸ Disponível em <http://www.agoracriticateatral.com.br/criticas/113/moscas>. Acesso em: 22.jun.2018

impediram muitas vezes que eu me concentrasse na preparação e instrumentalização para executar a peça com mais qualidade técnica e mais segurança. É preciso considerar o nosso contexto e um baixo orçamento, conquistado graças a uma campanha de financiamento coletivo⁴⁹, para dar conta das necessidades de um grupo numeroso e de um espetáculo relativamente difícil de se apresentar.

Foi preciso coragem para entrar nesse surto que é estar em cena. *Moscas* reativou a minha crença em minha capacidade de atuar. Hoje, acredito que consigo atuar com complexidade quando salto em direção ao desconhecido. Sinto que a vontade de me realizar como artista foi correspondida, pelo menos enquanto durou essa “experiência mosquiana”. Me sinto quase que inteiramente satisfeito com o que eu vivi, e guardo com carinho todas as lições sobre o estar atuando, em jogo e vivo, presente, sobre a relação do ator com a sua criação. A composição se deu na observação, no estudo do detalhe, mas especialmente na improvisação, na prática e na repetição. Desenvolvemos uma obra atrevida, entusiasmada, deliberadamente tosca e inesquecível. Apesar de todas as inseguranças, encontrei a confiança na direção e no grupo, me deixei levar. Sem tanto controle, transbordei, descobri que posso ser maravilhoso, efêmero e eterno.

⁴⁹ Disponível em https://www.catarse.me/apoie_moscas. Acesso em: 22.jun.2018

4 REMONTAGEM

O espetáculo *Remontagem*, foi realizado em conjunto com alunos da graduação em Teatro e do mestrado do PPGAC/UFRGS⁵⁰. A dramaturgia foi composta pelo grupo a partir da mixagem de referências ficcionais e não-ficcionais, combinada com reflexões sobre questões de identidade, gênero e sexualidade. Um importante procedimento criativo do processo se fundamenta na memória como mecanismo relacional, no qual as lembranças divididas em sala de ensaio são transformadas no encontro com outras vivências e autorias, em diálogo entre os agentes criadores da montagem. Buscando a composição de outras realidades possíveis na cena, o material autobiográfico é atravessado por narrativas além da dimensão individual, remontado e remixado para ir do eu ao nós.

Além de ter sido o meu estágio prático de finalização do curso de atuação no DAD, essa criação cênica integrou a pesquisa *Práticas de encontro: o político na cena contemporânea*⁵¹, que se dedica a investigar o aspecto relacional do teatro como microterritório de sociabilidade. Através da conexão entre teorias e práticas, o fazer artístico é vinculado à experiência estética, ética e política. Como bolsista de iniciação científica dessa pesquisa, em 2016, apresentei o trabalho de iniciação científica - *O material autobiográfico na criação cênica* - sobre a experiência do depoimento pessoal em cena e as narrativas não ficcionais que se colocam no plano da intimidade e do sensível. O trabalho refere-se a uma experiência específica, vivida durante o *Seminário Práticas Políticas da Cena Contemporânea*, parte da programação do Palco Giratório 2016. Nessa ocasião, participei da organização e apresentei uma intervenção cênica no módulo *Olhares sobre o real*, junto com o grupo de pesquisa. A apresentação da pesquisa no XXVIII SIC UFRGS 2016 acabou ganhando destaque e ampliou ainda mais o desejo pela experimentação.

O estágio de atuação foi motivado por uma série de vivências que me fizeram descobrir a necessidade de transcender a minha própria identidade, uma busca pessoal pela própria descoberta ou aceitação de si e do outro. Foi pesquisando que

⁵⁰ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

⁵¹ Pesquisa orientada pela Professora Dra. Patrícia Fagundes. Disponível em: <https://praticasdeencontro.wordpress.com/>. Acesso em: 01 de julho de 2018.

entendi que esse poderia ser o maior desafio, ou mesmo a minha maior necessidade, esse exercício de criar e conviver.

Nessa nova etapa, houve o encontro com outras investigações no campo das artes da presença, provenientes dos colegas de grupo da referida pesquisa. Ander Belotto, o diretor, dedicava-se especialmente a explorar os procedimentos coreográficos da dança na direção da cena e a *cultura pop*. Diego Nardi, ator que buscava o encontro com as identidades *queer* no acontecimento teatral. Havia ainda a presença de outros agentes, como os atores Lauro Fagundes e Virgínia Cigolini. Havia um interesse comum entre os todos co-criadores: o desafio de se posicionar em relação à sociedade machista e "LGBTI+fóbica" com um discurso contundente, bem como explorar o trânsito entre propostas de atuação diversas tecidas na interação não dissonante entre corporeidade, palavra e memória. Trabalhar a partir de material autobiográfico foi também um dos pressupostos do processo de criação.

Como ator, sinto que há uma grande responsabilidade ao expor o próprio corpo em um trabalho artístico, e parece mesmo que a exposição é vital para uma experiência relacional significativa. É no encontro com outros olhares que se abre caminho para a transformação do fenômeno da cena. A presença mútua de espectadores e atores afetou o que foi apresentado com certa profundidade, em uma dimensão poética que vai além do artista e do que pode ser jogado como obviedades e lugares comuns.

Ao todo, foram mais de 260 horas de ensaios em encontros exaustivos de criação. Desde janeiro de 2017, a partir de uma imersão inicial, empreendemos algum tempo na pesquisa de textos e no compartilhamento de referências biográficas dos participantes do processo (e de diversos outros artistas) para compor a dramaturgia do espetáculo. O conceito geral foi se estabelecendo em cima de nossas expectativas individuais e coletivas na busca de um discurso que abordasse algum tipo de identidade LGBTI+ em um contexto de "cultura POP" e referências pessoais dos agentes criativos. A diversidade e a luta pela aceitação foram as pautas que atravessaram os critérios de seleção para a definição de nossas palavras e memórias. Além disso, contamos com um acervo de referências coletivas

que foram compartilhadas entre nós em um canal virtual⁵²: Liniker, Cazuza, Madonna, Bowie, Dzi Croquettes, Lady Gaga, Beyoncé, Cabaret, Freddie Mercury, Vera Verão, Glória Gaynor, Cássia Eller, Almodóvar, Não Recomendados, Gal Costa, Johnny Hooker, Andy Warhol, Robert Mapplethorpe, The L Word, Oscar Wilde, García Lorca, Eu Matei Minha Mãe, Crianças Viadas, etc. Em meio a tantas possibilidades, destaco a profunda inspiração nas drags que conheci através do programa Ru Paul's Drag Race⁵³, cujos episódios são encerrados com a seguinte fala: “Se você não pode amar a si mesmo, como poderá amar outra pessoa?”⁵⁴ - um verdadeiro mantra de aceitação.

Nesse experimento cênico me propus a explorar as variações de abordagem do real. Da mesma forma, manifestou-se o interesse sobre a composição da dramaturgia da cena com elementos dados pela mixagem de técnicas e procedimentos de disciplinas distintas, como a dança, em colaboração com outros artistas criadores que dividem o mesmo espaço de estudos sobre a cena. Quais as demandas para o trabalho do ator-autor na perspectiva de uma autoria não individualizada e sim compartilhada? Como a memória pode ser remontada para o olhar do outro sem perder o eu nesse nós? Como ser eu mesmo em cena, sem um personagem para me proteger? Essas e outras questões mobilizaram esse trabalho, minhas atividades na pesquisa, minha criação na montagem citada e a própria perspectiva de minha formação artística e profissional: o que nos move? Como conciliar o individual e o coletivo na criação cênica, exercitando o convívio ético com o outro?

Na ânsia pela construção de identidades e identificações, em um mundo contemporâneo cada vez mais marcado pelo pensamento individualista, abordamos a conexão com o outro através da presença compartilhada e a dimensão afetiva do trabalho artístico. Em decorrência dessa mesma necessidade existencial e dos avanços tecnológicos dos meios de comunicação e expressividade, identidades são construídas com recursos virtuais, em realidades nem sempre concretas e tangíveis. A arte por sua vez, serve para quê? Para Kátia Canton (2009), nutre-se da

⁵² Disponível em: <https://br.pinterest.com/andredutra/remontagem/>. Acesso em: 01.jul.2018

⁵³ Idealizado e apresentado pela *drag queen* RuPaul, o programa procura o carisma, singularidade, coragem e talento de uma *drag queen*, para suceder ao título de “America's Next Drag Superstar”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/RuPaul%27s_Drag_Race. Acesso em: 01.jul.2018.

⁵⁴ Tradução do autor para: “if you can't love yourself, how in the hell you're gonna love somebody else?”

subjetividade, parte de conhecimentos objetivos sobre arte e vida e deve estar repleta de verdade e do espírito da época, refletindo visões, sentimentos de pessoas, espaços e tempos. A memória se apresenta como uma matéria fundamental para o fazer artístico e engajar diferentes perspectivas em uma mesma proposta de composição demonstra-se como um caminho frutífero e bastante desafiador.

Estar em sala de ensaio como um profissional da atuação sempre foi a intenção primordial. E nesse lugar, durante o processo de criação de Remontagem, pude perceber que a memória também é um elo que permite acessar o que foi vivenciado ao longo do curso para compreender os mecanismos envolvidos no fazer artístico. Esse elemento - a memória - é encontrado em recorrentes momentos ao refletirmos sobre a composição da cena em tempo-espço. Bogart indica que "o ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo lembrar" (Bogart, 2011, p.30). Muitas vezes recorri ao repertório de práticas, jogos, exercícios e referências que cruzaram o meu caminho nesses anos de aprendizado. A minha subjetividade e a do outro nutriram a criação em uma dinâmica expressiva de atravessamentos de desejos, reflexos e lembranças trocadas.

Também procurei o equilíbrio do corpo, a precisão do movimento, a estabilidade e o aterramento que servem de impulso para o vôo criativo. Busco respirar mais e melhor, foi preciso recorrer a momentos de esvaziamento, silêncio e calma. Da mesma forma, reconheço a necessidade de potencializar a minha voz, as nuances do texto, as modulações de sentidos, de ritmos e de texturas sonoras que são possíveis de se criar em si. Compreendo, sobretudo, que partir da percepção de si é fundamental para se estar disponível e aberto a qualquer experiência relacional. Ampliar a escuta de si e do outro é um outro passo para descobrir o que me movimenta.

4.1 DIÁRIO DE BORDO

O relato de quase todos os encontros que vivi relacionados à criação de *Remontagem* foi publicado no blog da pesquisa *Práticas de encontro: o político na cena contemporânea*⁵⁵. Esse registro contempla as sensações e experiências compartilhadas com meus colegas de sala de ensaio, retrata as trocas realizadas num espaço de sociabilidade de um ponto de vista bastante pessoal. Esta investigação seguiu ao resgate da própria identidade e o diário contribuiu na escuta da minha própria voz deslocada no tempo, em meio às crises e descobertas de um processo de composição de um espetáculo. A partir desse material retomo o passado para tentar analisar o que foi vivido naquele período de gênese e composição.

Desde o começo, a criação de protótipos de cenas esteve incluída na programação das atividades. A primeira imersão foi um intensivo de uma semana, que contemplou trabalhos pré-expressivos, com o objetivo geral de estabelecer um rascunho do projeto encenado para um grupo pequeno de convidados que contemplava alguns amigos e a orientadora. Nessa ocasião, ainda estávamos pesquisando referências e pensando em possibilidades, mas muitas ideias do que se concretizou no final do processo podem ser identificadas neste protótipo inicial. Em quase todos os ensaios passávamos o que já tinha sido criado, às vezes dedicando mais tempo em desenvolver uma ou outra cena específica. A estrutura foi definida com o tempo, mas os objetivos sempre estiveram definidos: criar um espetáculo sobre universos LGBTI+ com memórias pessoais e dança. O que foi se conquistando foi especialmente a mistura de materiais e referências individuais que acabaram se tornando do grupo.

Alguns meses depois, o grupo se reunia com a frequência de 3 ensaios por semana e, na medida em que se realizavam os experimentos cênicos, as questões aumentavam.

(23 de maio de 2017) Ver as pessoas lembrarem das suas histórias foi bonito. É um exercício bem rico esse de tentar absorver a história do outro. Escutando cada detalhe ou pelo menos fazendo esse esforço. Sempre mais aberto, sempre ouvindo e percebendo mais o outro. Tentando reproduzir e representar a autoria daquela narrativa. Há também a técnica da improvisação, deixar-se falar livremente, sem julgamentos.

⁵⁵ Disponível em <https://praticasdeencontro.wordpress.com/2017/10/12/sobre-o-processo-de-remontagem/>. Acesso em: 17 de junho de 2018.

Ainda buscávamos na improvisação materiais para a cena. Eu me lembrava de *Moscas* e tentava me reposicionar em um outro contexto de trabalho, com novos objetivos nem tão bem definidos. O mergulho na prática, na percepção de si e do grupo estava iniciando. A escuta se abria para o que era mais genuíno: nossos impulsos e nossa intuição.

(25 de maio de 2017) Falamos sobre nudez. A necessidade da nudez em cena. Eu nunca fiquei nu em cena, mas acredito que não seria um problema se a nudez for bem trabalhada, sem moralismos... No entanto, dividi uma consideração importante sobre exposição: somos corpos distintos, com características peculiares. Complexos de diferentes formas podem ser despertados e gerar constrangimentos.

Uma pista em direção de si mesmo: assumir o próprio corpo. Naquele momento, eu refletia sobre o quanto o meu corpo exposto seria importante para a cena. A constituição física de cada um indica muitas coisas sobre uma possível identidade desnudada. A minha vontade era a de eliminar as camadas que escondem o mais íntimo de mim em cena. Ao mesmo tempo, eu buscava coragem para me remontar, criar uma identidade verdadeira, não mais um personagem.

Quando eu era criança eu fantasiava em ser uma superestrela internacional que cantava, dançava, fazia cinema, teatro, ganhava prêmios, títulos, estava sempre nos grandes eventos e nas capas de revistas. Ao invés de amigos imaginários, eu tinha amigas imaginárias. Adorava desfilas descalço e rebolativo, na ponta dos pés, como se calçasse o mais alto dos saltos. Na minha adolescência, essa persona feminina continuou a existir em mim, a florada na minha mais solitária privacidade, longe da vista dos meus pais e do mundo, como um refúgio. Eu me sentia culpado, reprimia toda a afetação possível de ser reprimida e tentava ser mais masculino, sobretudo aos outros olhares. Apesar de toda a negação, o mais secreto de mim ainda se revelava no espelho às vezes: a minha identidade *queen*, ou a criança viada que eu ainda sou.

Dentre tantos motivos, escolhi falar sobre as questões de identidade, gênero e sexualidade no meu estágio de atuação pois hoje compreendo que o maior desafio na minha vida foi superar um grande complexo de não-aceitação. Para me refazer em cena, precisei reativar muitas memórias esquecidas, acessar recantos escondidos de minha autobiografia. *“Somos aquilo que lembramos e aquilo que*

*esquecemos também*⁵⁶. Encontrei um grupo amoroso que também se demonstrou disposto a se refazer através das suas memórias mais pessoais. Juntos reencontramos lembranças nem sempre agradáveis para refletir sobre nossa identidade LGBTI+, para dar voz a uma história marcada por tantas violências e silenciamentos. Foi possível perceber que nossa luta por aceitação nos unia e nos identificava. E assim, representar histórias tão pessoais na intenção de despertar o reconhecimento de um grupo tão grande e diverso se tornou uma responsabilidade gigantesca, um grande exercício de alteridade.

(23 de junho) Memórias pessoais são narradas em transversalidade, até que não se sabe mais de quem se está falando. Nesse novo encontro, a cena se amplia e ganha ainda mais teatralidade. Primeiro lembramos como ela era. Em seguida, vamos modificando levemente o que já estava marcado.

Os recursos materiais eram muito poucos. Contávamos com nosso corpo, com nossa pesquisa de referências pessoais e com nosso repertório para ter novas ideias. Com o tempo, com muitas repetições e remarcações, conseguimos determinar sequências de ação, intercaladas por coreografias, cantorias, trechos de poesias, textos de outras pessoas coletadas na internet e especialmente relatos pessoais. A cena específica que trazia a situação do meu primeiro beijo de verdade, que marca a época que me assumi gay para mim mesmo, pode ser considerada uma das que mais tive dificuldade de realizar como ator. Ao dar um depoimento, sentado em uma cadeira, tentava assumir um tom de confissão. A história não era minha de verdade, era do colega Di, que contracenava comigo. Ao mesmo tempo, a história de ir buscar terapia para tentar resolver uma paixão não-correspondida pelo melhor amigo também poderia ser minha. E foi também. Eu realmente tratava de contar aquilo como se fosse a minha própria história. Uma das soluções encontradas para me conectar mais com aquela narrativa foi tentar reconstruir a cena com mais humor e menos pesar. A identidade que eu vestia parecia ser igualmente uma construção. Essa parece ser a dificuldade desse tipo de atuação sem representação, o grau de representação que está presente, a tentativa da não-atuação, a quantidade de simulação, a autorreferencialidade, a personificação e a ficção no

⁵⁶ Fragmento do texto de *Remontagem*, apropriado de outros textos de espetáculos do repertório da Cia Rústica de Teatro como *Clube do Fracasso* (2011), *Natalício Cavalo* (2013) e *Fala do Silêncio* (2016).

trabalho do performer. Aqui entra essa complexa questão sobre atuação no teatro contemporâneo.

(23 de junho) Criamos interações que não existiam antes, inserções de músicas, beijos, a terapeuta que ganha corpo e voz... Aos poucos, nossas memórias se tornam mais vivas a partir do olhar do outro, da voz do outro... E são reinventadas. Se renovam na cena. Acredito que esse elemento, que estou chamando de cruzamento narrativo, deve ser um dos que mais tem potencial nesse processo.

Me colocar no lugar do Di atuando como a minha “primeira persona”, sem a carga de uma atuação complexa, exigia de mim uma volta ao cotidiano, a falta de intenção total, como se estivesse fora da cena. Identifiquei que, mesmo em um tom mais íntimo, de confissão, eu precisava adotar alguma técnica. A consciência que precisei desenvolver aqui envolveu sobretudo um distanciamento das emoções, tendo em vista a necessidade de narrar aquela história sem fragilidade. Eu também deveria engajar a minha postura, modular a voz em volume e intensidade moderados, sem excessos ou ausências de energia, além da devida concentração. Mas o mais difícil para mim sempre foi acreditar em mim mesmo naquele estado de atuação tão vulnerável. Supostamente por me sentir constrangido com uma busca frustrada, faltava fé na minha própria personalidade. Para fazer esse espetáculo, foi preciso saber esquecer a dor, saber lembrar do amor. Subir no salto, desfilar a viadagem da cabeça aos pés. Assumir o orgulho de ser o que se é, encontrar esse lugar de “não-representação”, mas como?

Um momento muito importante do processo foi quando convidei um amigo e colega de *Moscas*, Martino Piccinini, para fazer um ensaio fotográfico para divulgar o espetáculo. Quando conversamos antes disso, tentei transmitir o que já havia sido desenvolvido para contextualizá-lo: a cultura *pop* como pano de fundo, a pauta da sexualidade, as cores LGBTI+, retratos pessoais, o *queer* na cena⁵⁷. Tentamos estabelecer algumas referências mesmo que apenas entre nós, extra-oficialmente, com aspectos que indicassem possíveis caminhos para todo o grupo. Levei algumas propostas para implementar a produção das fotos, para que a improvisação pudesse nos descondicionar e nos conduzir a outros resultados. Assim, recorremos a recortes de revistas com imagens de partes de rostos, figurinos possíveis, maquiagens, tintas neon, papel celofane, etc. Àquela altura eu precisava ser propositivo para que o

⁵⁷ Disponível em: <https://br.pinterest.com/andredutra/remontagem/>. Acesso em: 28.junho.2018.

trabalho ganhasse mais impulso, sobretudo em relação ao que se buscava sobre a visualidade do espetáculo.



Figura 21 - Eu, sexy, com uma boca que não é minha - Foto de Martino Piccinini.

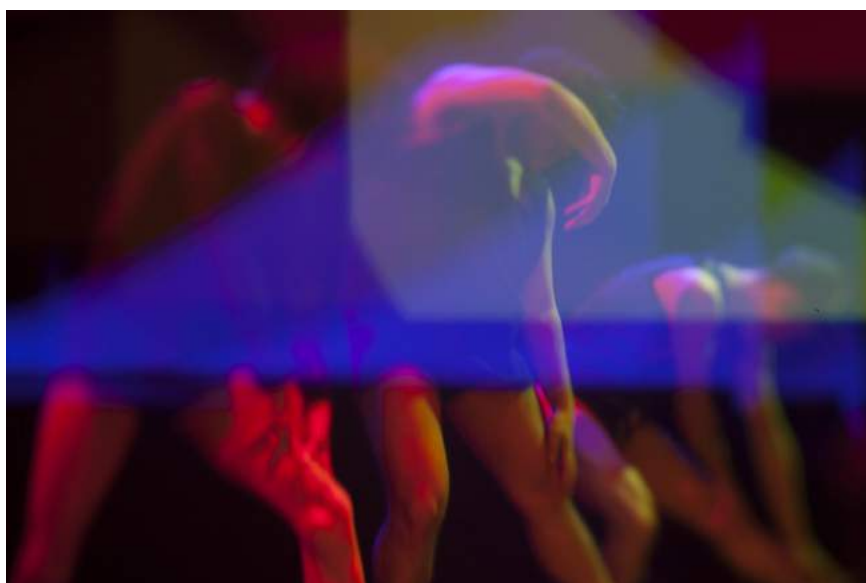


Figura 22 - Em cena - Born To Be Wild - Foto de Martino Piccinini.

Em suas fotos, consegui verificar um olhar muito especial que conferiu muita beleza ao que estávamos construindo naquele processo, que antes disso não conseguia detectar com clareza. Foi um marco na evolução da construção dessa identidade cênica que, enfim, considero que me representa nessa autobiografia norteadada pela minha viagem valorizada.

Minha coreografia é uma homenagem à minha criança viada dançando na frente do espelho, à Vogue Dance, à Balenciaga House, a Paris is Burning, à Madonna, a Gaga, a Sia... Eu quero ser bem bixa, bem ousada e bem empoderada nessa hora. Especialmente nessa hora. (11 de agosto de 2017)

Não sou bailarino, mas os momentos mais prazerosos de *Remontagem* para mim são aqueles em que estou dançando. Esse não é um reflexo necessariamente consciente, mas é quando minha performance sai do registro mais confortável, ou habitual, que a energia pode transbordar, sair de mim mesmo, e sinto que então eu acredito mais no meu desempenho. Com isso, não quero dizer que a minha busca se resume em dançar mais, mas manifesto uma particular preferência em compor a cena com movimento e com camadas que extrapolam um aparente realismo, a liberdade do representar. Coreografar uma cena envolve muita técnica, uma exploração das nuances de ritmo, intensidades, qualidade de movimento, e das potencialidades do próprio corpo. Dançar também é saber ouvir a música e ressignificar formas de expressão além da palavra. No palco, o gesto ganha força e o discurso se amplia.

Assumir-se como ator, como homossexual, como irmão, como artista, como aprendiz, é uma busca constante. Ainda desconfio das minhas capacidades muitas vezes e aí que reside a vulnerabilidade. A ansiedade me faz penar. Eu sofro demais. Não anda fácil sentir prazer com tanta coisa errada no mundo. E quase me esqueço de me divertir, sabendo que o prazer talvez seja a coisa mais revolucionária desse universo. (17 de novembro de 2017)

O trecho acima foi retirado do último dia de apresentação, e agrega uma espécie de síntese de um longo período de descoberta. A pesquisa sobre minha identidade cênica, na criação de *Remontagem*, trouxe muita evolução pessoal. Constato que é impossível para mim representar apenas uma personagem para o resto da vida, ou um padrão. É imperativo descobrir outras versões de si mesmo, além daquela que se pensa ser. Sigo assumindo mais coragem e mais convicção na desconstrução da heteronormatividade que sempre regulou meu corpo e como eu me vejo.

4.2 RESULTADOS

O compromisso que assumi como estagiário de atuação e como autor foi o de criar um experimento cênico vivo que apresentasse a minha história de vida junto com a performance em diversos registros de atuação. Queria experimentar esse tipo de atuação autorreferenciada, essa busca de não-atuação. Foi possível identificar algumas dificuldades em relação ao estabelecimento da persona que narrou as histórias pessoais e se correspondeu com o público, como se fosse a identidade que o performer assume na frente do espelho, com intimidade. Em outras palavras, poderia tentar definir essa busca de identidade, ou de "verdadeiro local para a criação", como indica Gomes-Peña (2005, p. 231). Segundo ele, o corpo consiste em um labirinto, um longo caminho tortuoso com uma única saída para a persona social mais próxima de quem se é de verdade.

Tradicionalmente, o corpo humano, o nosso corpo, não o cenário, é o nosso verdadeiro local para a criação e a nossa verdadeira matéria-prima. É nossa tela em branco, o nosso instrumento musical, e livro aberto; nossa carta de navegação e mapa biográfico; É o vaso para nossas identidades em perpétua transformação; a peça central do altar, para colocá-lo de alguma forma. (GÓMEZ-PENÁ, 2005, p. 231)

Ao analisar o resultado dessa aventura, à procura de um mapa biográfico, entendo que, mais que personagens honestos, assumi características minhas e das outras pessoas, todas investigando entre nós mesmas a profunda singularidade e a multiplicidade de gostos, jeitos, ações, palavras, gestos, movimentos, intenções, sonoridades, imagens, opiniões, sentimentos. Mais que isso: foi a afirmação de toda a minha viagem em cena. Nesse jogo de montar, desmontar e remontar, a cada ensaio era possível acreditar mais na proposta de encenação e investir em certas escolhas. Foi preciso tomar coragem e consciência do corpo político, o meu, os dos meus colegas, o da cena, e das responsabilidades de demonstrar o orgulho de ser o que se é.

Apesar das dúvidas, os meses de ensaio (janeiro - novembro 2017) renderam propostas definidas em grupo para estabelecer a rotina da prática de preparação corporal e vocal. E foi especialmente interessante assumir trocas de posturas, situações em que transitávamos na perspectiva de autor da proposta, especialmente no trabalho pré-expressivo. Cada artista trazia suas próprias referências ao

processo. Isso certamente influenciou na investigação de abordagens plurais de registros de atuação (que acabou se tornando um norte nesse "treinamento de atores"). Houve também o trabalho individual que, de uma maneira geral, foi focado na percepção de si e do outro e no jogo teatral que contextualizava a busca. Esse encontro com o meu próprio "eu", editado para a cena, pode talvez ter sido o mais árduo e conflitante. As questões de identidade parecem se relacionar com a característica antropofagia implicada nesse processo de criação, ao assumirmos pequenas ou grandes expressões do outro, jeitos de se comunicar, gesticular. A mistura de comportamentos e estados foi apropriada por todos junto com a convivência. Não existiu uma grande transfiguração em nenhum momento do processo. Ainda assim, somos diversos, cada um da sua maneira. Somos em cena o que os nossos corpos permitem ser e essa exposição, em si, representa um grande trabalho de elaboração física e psíquica.

Em algumas ocasiões durante o processo foram estabelecidas metas e cronogramas para dar conta dos prazos estabelecidos para apresentar na mostra DAD 2017 - o ciclo anual de apresentações de estágios de direção e atuação em Teatro da UFRGS. Tivemos muitas contribuições de presenças de amigas e colegas que compareceram em ensaios abertos e pudemos ter a experiência do encontro com o público em processo. Procuramos acolher a quase todas as críticas e retornos sobre o que tinham achado do espetáculo, e seguimos desenvolvendo o trabalho ainda mais para as outras temporadas. *Remontagem* envolveu pesquisas do PPGAC/UFRGS em processo e, portanto, ainda foi apresentado novamente na qualificação do Diego Nardi, em seu mestrado no dia 14 de dezembro de 2017. Mais pessoas puderam assistir e contribuíram com seus olhares, suas sensações.

Apresentamos novamente em uma pequena temporada de quatro dias na programação do Centro Histórico-Cultural da Santa Casa de Porto Alegre⁵⁸ em abril de 2018. Foi um novo momento em que recriamos algumas cenas e o espetáculo evoluiu. Constitui-se mais uma etapa da criação, mais profissional. Encontramos um público distinto daquele que recebemos na universidade, aparentemente menos receptivo, ou mais crítico. Trata-se de um espetáculo difícil de ser realizado, ainda

⁵⁸ Importante espaço cultural da cidade de Porto Alegre. Localizado no Hospital Santa Casa, Av. Independência, 75. Bairro Independência. Disponível em: <http://www.centrohistoricosantacasa.com.br/>. Acesso em: 24.jun.2018.

que seja relativamente simples de ser montado em qualquer teatro convencional devido a simplicidade do cenário que conseguimos organizar. Não exige todo o espaço e esforço de produção que *Moscas* precisava, por exemplo. Consegui me dedicar com mais tempo ao trabalho de atuação e as especificidades da minha preparação para a cena, com menos cobranças. Antes da cena, busquei sempre que possível resgatar as motivações, lembrando das práticas dos momentos de criação, preparando o aparato corpóreo-vocal para aquele tipo de atuação que envolve a dança, a precisão, o jogo e muitos detalhes técnicos como o uso de microfones e composição junto com projeções de imagens. Um outro momento da minha trajetória, no qual percebo uma maturidade profissional que foi sendo conquistada, mais apta a se distanciar das expectativas e das consequentes frustrações.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Moscas e *Remontagem* foram espaços de grande aprendizado que favoreceram um encontro com a minha personalidade artística e pessoal. Foi através dessas práticas que pude discernir aspectos sobre a atuação que me provocam a saltar profundamente em seu rumo. A questão da memória e da autobiografia, em especial, estiveram bastante presentes na minha formação acadêmica no teatro. Precisei mergulhar para descobrir mais sobre o que está imerso, invisível e escondido abaixo da superfície. A complexidade marca o ofício do ator. Portanto, o aporte teórico na busca por conceitos desenvolvidos em estudos sobre técnicas de atuação também foi essencial para esta tentativa de construir um pensamento analítico acerca do trabalho do ator-performer e das possíveis fronteiras entre seus papéis. Da mesma maneira, acredito ter sido fundamental assumir a narrativa sobre as minhas experiências e deixar-me levar, na intenção de expor o que é mais sensível de mim mesmo.

Fazer parte de *Moscas* foi o primeiro passo mais significativo dentro da universidade. Destaco o esforço da busca de um repertório fruto de pesquisa em outras personalidades, fictícias ou não, e também de um material bastante pessoal: autobiográfico por assim dizer. Personagens foram criados junto com a dramaturgia na livre experimentação e na codificação de características específicas pela tentativa. Atuando ou performando, o erro foi acolhido como possibilidade, ponto de partida para a recriação. O processo exigiu muito sobre saber jogar e estar disposto a atuar com o risco e com o inesperado. Os encontros acabaram sendo motivos de celebração e vividos com prazer, ganhando, perdendo ou empatando. Era sempre bom encontrar as *Moscas*. Sem medo, senti em cena algo bem próximo do sentimento de liberdade e penso que esse é um ótimo resultado a se considerar.

As práticas desenvolvidas no processo de *Remontagem* também se baseiam na recriação de memórias pessoais, bem como referências ficcionais e não ficcionais dos agentes criadores da montagem. Desta vez, meu desafio maior foi encontrar a possibilidade da atuação mais distante daquele que se representa um personagem. Em outras palavras, foi performar uma persona mais próxima de quem eu sou na frente do espelho: a minha persona, a primeira. A identidade também é uma construção.

Em ambos os processos, foi necessário estar aberto para jogar e aceitar as fragilidades (minhas e dos outros), reconhecer os caminhos, desafiar a minha própria noção de estar seguro. Em *Moscas*, entendi que se pode ser vários e que se pode ser muito mais. Significou estar em ação, atento ao meu redor, perceptivo e sensível, sempre concentrado, sem sofrimento, sem constrangimento. Com prazer, encontrei o ridículo e o patético em mim. Tanto risco e tanta entrega provocou a percepção de que haveria muitas outras pessoas em mim, além dessa que sou agora, socialmente ou dessa que supostamente sou “na frente do espelho”. Nesse processo, atuar estava a serviço do conjunto, da criação coletiva. E muitas vezes foi preciso muita pesquisa, concentração individual e esforço criativo, físico e psíquico. Foi uma dessas histórias de amor e de muito trabalho com um coletivo que seguia o fluxo da afetividade e da diversão pra fazer teatro.

Depois de viver tudo isso, parti com coragem para explorar as diversas formas de atuar que se queria inicialmente em *Remontagem*. Meu objetivo principal era atuar com pluralidade e com qualidade técnica, dançando, cantando, contando. Assumindo máscaras, por um lado, e revelando um estado de ser sem personagens em cena, por outro. A ideia era desenvolver um jeito ambivalente de se apresentar, íntimo e espetacular ao mesmo tempo. Com poucos recursos de cenário, figurino ou maquiagem, o caminho foi a imaginação para criar cenas sem quase nenhuma fábula, ou quase nenhuma circunstância dada, contando experiências pessoais atravessadas por narrativas além da dimensão individual. Em uma das estruturas, relatei histórias minhas, que foram remontadas para a cena, encenadas com os outros atores. Assim, vi minha autobiografia ser atravessada por outros olhares, outras formas de ser a partir do corpo, da presença e da experiência do outro.

O coletivo no *Moscas* fez muita diferença. O clima bem humorado, a generosidade, a doçura e a energia dos meus colegas são coisas que me inspiram a sentir carinho e admiração pelo coletivo que se formou. Escolhemos um projeto difícil de ser executado e tivemos que nos colocar como realizadores de uma comunidade, muitas vezes acumulando funções. Conseguimos apresentar um resultado que nos deu orgulho e muito o que lembrar, apesar de algumas críticas. Em muitos momentos, os problemas individuais apareceram e até prejudicaram o andamento das coisas. Senti que não foi todo o tempo que as pessoas estavam entregues ao projeto. Mesmo assim, essas questões foram olhadas com

sensibilidade e compreensão pela maioria do grupo. Tivemos uma ótima condução. Afinal, estávamos envolvidos no mesmo sonho.

Também existiram muitos momentos transformadores no processo de *Remontagem*. O diário de bordo⁵⁹ que registrou as atividades, reflexões e experiências vividas ajudou a compreender o panorama evolutivo do processo. O foco central chegou a ser a possibilidade da autoria compartilhada nesse microterritório de sociabilidade que é o teatro. Entendo, hoje, que isso não se concretizou totalmente. O trabalho relacional sobre a memória, transmitida pelo depoimento pessoal nos primeiros momentos do processo, se traduziu também em poesia, em diálogo, em coreografia, em performance musical. Essas vias produziram um espetáculo que fundamenta a sua progressão na diversidade. Percebo que meu trabalho de composição como ator e a minha singularidade influenciaram as vivências. Essa é uma questão que ainda me faz pensar sobre as técnicas que eu utilizei e que ainda quero desenvolver.

Para finalizar, retomo brevemente as questões levantadas a partir de Ferracini (2003) sobre a mimesis e de Kirby (1972) sobre o continuum “atuação” e “não-atuação”. Nenhuma das duas peças indicaram apenas uma linguagem específica de atuação, percebo que em ambas transitei entre diferentes técnicas, embora sem ter clareza sobre isso enquanto trabalhava. Em ambos os casos se deram construções de identidades, descobertas pela observação, pela imitação e pela apropriação de matrizes extra-cotidianas. O desafio de experimentar o trânsito entre a ficção e a não-ficção, do atuar e não-atuar, assim como a construção de figuras mais estereotipadas foi constante, como acredito que pressupõe o trabalho do ator. Não é possível estabelecer fórmulas, trata-se de aliar a técnica à poética e vice-versa.

Nesse momento do meu desenvolvimento profissional e artístico evidencia-se o fato de que o trabalho do ator é uma constante busca, um constante compor e decompor, encontrar os recursos para engendrar em ação aquilo que se quer, no meu caso, levando em conta o enfoque sobre um repertório pessoal, ou autobiográfico. A intuição também foi um recurso importante para estabelecer escolhas e preparar a si mesmo, recorrendo aos registros de aulas e as pesquisas que se viveu. Ao final desses processos, senti necessidade de ter mais autonomia para identificar técnicas e métodos mais próximos ao que se está buscando, ou ao

⁵⁹ Disponível em: <https://praticasdeencontro.wordpress.com/2017/10/12/sobre-o-processo-de-remontagem/>. Acesso em: 29.jun.2018

que se pretende superar. Realizar o presente estudo de conclusão de curso me propiciou perceber algumas das técnicas que utilizei, procedimentos que lancei mão sem saber a proveniência, muitas vezes, mas que agora consigo identificar como modos fundantes do fazer teatral que vêm sendo desenvolvidos ao longo dos anos por diferentes pessoas de teatro. Aqui encontrei o lugar onde podemos parar para analisar as práticas realizadas à luz de conceitos forjados por pessoas que, assim como eu, buscavam aprofundar seu conhecimento na arte da atuação.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Sônia Machado de. O papel do corpo no corpo do ator. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BOGART, Anne. A Preparação do Diretor. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOGART, Anne e LANDAU, Tina. The Viewpoints Book: a practical guide to Viewpoints and Composition. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- BONFITTO, Matteo. In: O Pós-dramático. Guinsburg, J. e Fernandes, S. (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BONFITTO, Matteo. O Ator-compositor: as ações físicas como eixo : de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BONFITTO, Matteo. Entre o Ator e o Performer. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CHEKHOV, Michael. Para o Ator. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- CANTON, KATIA. Narrativas Enviesadas. São Paulo: WMFmartinsfontes, 2014.
- CORNAGO, Oscar. Atuar “de verdade”. A confissão como estratégia cênica. Florianópolis: Urdi- mento, v. 13, p. 99 - 111, 2009.
- FAGUNDES, S. Patricia. O Teatro como um estado de encontro. Cena. Porto Alegre. Vol. 7 (2009); p. 31-41, 2009.
- FAGUNDES, S. Patricia. A reinvenção da memória na cena: uma máquina relacional. Porto Alegre: Anais do VII Congresso da Abrace, 2012.
- FAGUNDES, S. Patricia. Sobre o ator na cena contemporânea: jogo, exposição e memória. Teatro: criação e construção de conhecimento [online], v.1, n.1, Palmas/TO, 2013.
- FERRACINI, Renato. A mímese corpórea - 2003 -
<http://www.grupomoitara.com.br/intercambios/artigos/renato-ferracini-a-mimesis-corporea-marco-de-2003/> - Acesso em: 18.mai.2018.

FERRACINI, Renato (2002). *Mímesis corpórea – a teatralização do cotidiano* (Doctoral dissertation, Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas).

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance*. London and New York, Routledge, 2008.

FORTIN, Silvie. Contribuições da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa prática artística. UFRGS, Revista Cena n.7, 2009.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. Horizontes antropológicos, v. 11, n. 24, p. 199-226, 2005.

HIRSON, Raquel S. *Tal qual apanhei do pé*. São Paulo: Hucitec, 2005.

KIRBY, M. (1972) 'On acting and not-acting', *The Drama Review: TDR*, 16(1), pp. 3–15. Web. 13 Jan. 2017.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

MOSCAS. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ps5y6TPefbQ&feature=youtu.be>. Acesso em: 18.mai.2018.

MOSTAÇO, Edécio. Teatro, o ato e o fato estético. *Conceição| Conception*, v. 1, n. 1, p. 30-41, 2012.

POESTER, Gabriela. *Moscas: o processo de criação teatral como laboratório de relações*. 2016. 68 folhas. Trabalho de Conclusão de Curso - IA - DAD - UFRGS. Porto Alegre. 2016.

REMONTAGEM. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zDVD6crbooo> - 2017. Acesso em: 02.jun.2018.

RIBEIRO, Martha. "O Novo Teatro e a Explosão do Espaço Autobiográfico." IV CONGRESSO ABRACE. p. 39-40, 2006.

SACHS, Cláudia M. Considerações sobre o trabalho do ator contemporâneo sob a ótica do Teatro Pós-Dramático e do Teatro Performativo. Florianópolis: UDESC; Doutorado; Edécio Mostaço; CAPES. 2011.

SCHABBACH, Virgínia Maria. Na disputa pela narrativa: o palco como espaço político. 2016. 9 folhas. Artigo - Mestrado - PPGAC - UFRGS. Porto Alegre. 2016.

STANISLAVSKI, Constantin. A criação de um papel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1984.

STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1989.